# TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE
VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT
UND STILKRITIK

Jahrgang I Heft 4

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

# TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:
Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:
Gerda Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 7


---

Inhalt des 4. Heftes I. Jahrgang

SEPTEMBER 1943


| | | | |
|---|---|---|---|
| Seite | 1 | *Hölderlin: Chiron* | Emil Staiger |
| „ | 16 | *Das Magische im Stil von C. F. Ramuz* | Erich Brock |
| „ | 34 | *Probleme der Valéry-Betrachtung* | Julius Rütsch |
| „ | 56 | *«La Vigne et la Maison»* | Henri Guillemin |
| „ | 69 | *Anmerkungen zu einer deutschen Claudel-Uebersetzung* | Elisabeth Brock-Sulzer |
| „ | 79 | *Miszellen* | |


---

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Maria Bindschedler, Zürich; Elisabeth Brock-Sulzer, Zürich; Erich Brock, Zürich; Henri Guillemin, Universität Bordeaux; Ruth Neukomm, Zürich; Julius Rütsch, Zofingen; Theophil Spoerri, Universität Zürich; Emil Staiger, Universität Zürich.

---


Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

# HÖLDERLIN: CHIRON

*Von Emil Staiger.*

Wo bist du, Nachdenkliches! das immer muss
Zur Seite gehn, zu Zeiten, wo bist du, Licht?
Wohl ist das Herz wach, doch mir zürnt, mich
Hemmt die erstaunende Nacht nun immer.

Sonst nemlich folgt' ich Kräutern des Walds und lauscht'
Ein weiches Wild am Hügel; und nie umsonst,
Nie täuschten, auch nicht einmal deine
Vögel; denn allzubereit fast kamst du,

So Füllen oder Garten dir labend ward,
Rathschlagend, Herzens wegen; wo bist du, Licht?
Das Herz ist wieder wach, doch herzlos
Zieht die gewaltige Nacht mich immer.

Ich wars wohl. Und von Krokus und Thymian
Und Korn gab mir die Erde den ersten Straus.
Und bei der Sterne Kühle lernt' ich,
Aber das Nennbare nur. Und bei mir

Das wilde Feld entzaubernd, das traur'ge, zog
Der Halbgott, Zeus Knecht, ein, der gerade Mann;
Nun siz' ich still allein, von einer
Stunde zur anderen, und Gestalten

Aus frischer Erd' und Wolken der Liebe schafft,
Weil Gift ist zwischen uns, mein Gedanke nun;
Und ferne lausch' ich hin, ob nicht ein
Freundlicher Retter vieleicht mir komme.

Dann hör' ich oft den Wagen des Donnerers
Am Mittag, wenn er naht, der bekannteste,
Wenn ihm das Haus bebt und der Boden
Reiniget sich, und die Quaal Echo wird.

Den Retter hör' ich dann in der Nacht, ich hör'
Ihn tödtend, den Befreier, und drunten voll
Von üppgem Kraut, als in Gesichten
Schau ich die Erd', ein gewaltig Feuer;

Die Tage aber wechseln, wenn einer dann
Zusiehet denen, lieblich und bös', ein Schmerz,
Wenn einer zweigestalt ist, und es
Kennet kein einziger nicht das Beste;

Das aber ist der Stachel des Gottes; nie
Kann einer lieben göttliches Unrecht sonst.
Einheimisch aber ist der Gott dann
Angesichts da, und die Erd' ist anders.

Tag! Tag! Nun wieder athmet ihr recht; nun trinkt,
Ihr meiner Bäche Weiden! ein Augenlicht,
Und rechte Stapfen gehn, und als ein
Herrscher, mit Sporen, und bei dir selber

Oertlich, Irrstern des Tages, erscheinest du,
Du auch, o Erde, friedliche Wieg', und du,
Haus meiner Väter, die unstädtisch
Sind, in den Wolken des Wilds, gegangen.

Nimm nun ein Ross und harnische dich und nimm
Den leichten Speer, o Knabe! Die Wahrsagung
Zerreisst nicht, und umsonst nicht wartet,
Bis sie erscheinet, Herakles Rückkehr.

---

Die Ode *Chiron* gehört zu den *Nachtgesängen,* die Hölderlin in dem *Taschenbuch auf das Jahr 1805* bei Friedrich Wilmans veröffentlicht hat. Eine frühere Fassung desselben Gedichts, *Der blinde Sänger,* ist erst im Jahre 1826 erschienen. Die Unterschiede sind beträchtlich. Der *Chiron* setzt dem Verstehen nicht geringe Schwierigkeiten entgegen; der *Blinde Sänger* ist im grossen und ganzen ein leicht zugängliches Stück. Das sonst bei Hölderlin immer wieder angezeigte Verfahren, das Spätere aus dem Früheren zu erhellen, scheint hier nicht zum Ziel zu führen. Dennoch muss versucht werden, was damit zu erreichen ist.

Der blinde Sänger ist ein Dichter, der die Götter nicht mehr sieht, der in der Nacht der Gegenwart lebt.

Das Herz ist wach, doch bannt und hält in
Heiligem Zauber die Nacht mich immer. [1]

Das Herz ist wach; es wäre bereit, die Himmlischen liebend zu empfangen. Doch ringsum breitet sich Finsternis aus. Da ist es nur möglich, des Tages zu gedenken, der einst geleuchtet hat, und auf eine künftige Helle zu hoffen.

Nun siz ich still allein, von einer
Stunde zur anderen und Gestalten
Aus Lieb und Laid der helleren Tage schafft
Zur eignen Freude nun mein Gedanke sich,
Und ferne lausch' ich hin, ob nicht ein
Freundlicher Retter vieleicht mir komme.

Der also lauschende, der eschatologisch gespannte Dichter hört am Mittag den Wagen des Donnerers, der dröhnend über den Himmel fährt. Der Boden hallt nach; der Donnerer nämlich ist Zeus, der Allerschütterer, der, nach dem Wort der Titanenhymne, «in die Tiefe greifet, dass es lebendig werde» [2]. Und wie der Donner allmählich die ganze Erde umtönt, entsteht in Wahrheit der neue Tag. Die Nacht fällt von den Augen des Blinden. Das «Jugendlicht» leuchtet wieder, das Licht, das einst der jungen Menschheit geleuchtet. Doch «geistiger rinnst du nieder». Der neue Tag ist geistiger, als der frühere war. Er hat das «Innerliche» der blinden Zwischenzeit in sich aufgenommen. Entscheidend aber bleibt, dass wieder heilige Gegenwart statt des Gedenkens und Erwartens ist.

So reiht das Gedicht sich zwanglos ins gesamte Schaffen Hölderlins ein. Der Dreitakt des Daseins — des Einzelnen sowohl wie der ganzen Geschichte der Menschheit — ordnet bereits den *Hyperion,* dessen «exzentrische Bahn . . . von einem Punkte (der mehr oder weniger reinen Einfalt) zum andern (der mehr oder weniger vollendeten Bildung)» [3] ver-

---

Die Zitate beziehen sich auf die historisch-kritische Hölderlin-Ausgabe von Hellingrath, Seebass und Pigenot. 2. Auflage, Berlin 1923. Bd. röm., S. arab. Ziffer.

[1] IV, 57. [2] IV, 210. [3] II, 53.

läuft. Er begegnet uns noch — nun ganz im eigensten Sinne Hölderlins — in *Patmos,* wo das Erlöschen des weltgeschichtlichen Tages bedacht und die Wiederkunft zu rechter Zeit geweissagt wird.[1] Der *Blinde Sänger* dichtet die Not der Zwischenzeit.

Dasselbe muss vom *Chiron* gelten, schon weil die Ode ein *Nachtgesang* ist. Auch Chiron lebt in der Nacht, gedenkt der entschwundenen Götter und wartet auf ihre künftige Einkehr. Nur wird jetzt alles viel dichter gesagt. Chirons Gedanke schafft «Wolken der Liebe», unwirkliche Luftgebilde in den Formen einer schöneren Zeit. Die erwartete Einkehr der Götter auf Erden wird sehr bestimmt in die Worte gefasst:

Einheimisch aber ist der Gott dann
Angesichts da . . .

Auch die zunächst befremdliche Stelle:

Und bei dir selber
Oertlich, Irrstern des Tages, erscheinest du

verkündet nur die künftige Schönheit. Der Irrstern des Tages ist die Sonne. Das Licht hat sich der blinde Sänger und hat sich Chiron in der Weltnacht nur erträumen können; es war nur in seinen Gedanken da. Wenn aber der neue Tag kommt, ist das Licht wieder «örtlich bei sich selbst»; es steht wieder an dem Ort, der ihm zukommt, nämlich am Himmel, und ist dort sichtbar.

Insofern bleibt der *Chiron* deutlich mit dem *Blinden Sänger* verbunden. Wir wissen aber noch nicht, warum der Sänger durch den Kentauren ersetzt ist. Hellingrath erklärt, das Streben nach grösserer Sinnlichkeit habe die Wahl des historischen Namens statt des unbestimmten blinden Sängers veranlasst.[2] Gewiss! Doch grössere Sinnlichkeit birgt in der späteren Dichtung Hölderlins immer auch reichere Bedeutsamkeit. Was bedeutet der Kentaur?

Das Leiden Chirons scheint ein anderes als das Leiden des blinden Sängers. Chiron ist vergiftet worden.

Weil Gift ist zwischen uns.

---

[1] IV, 203. [2] IV, 303.

Herakles hat ihn vergiftet, «der Halbgott, Zeus Knecht ... der gerade Mann». Auf diese Sage spielt Sophokles in den *Trachinierinnen* an:

Ich weiss, der giftige Pfeil hat einen Gott,
Hat Chiron einst verderbt [1],

ohne Willen des Schützen freilich; der Pfeil war für einen andern bestimmt [2].

Was Herakles bei Hölderlin bedeutet, lehrt die Hymne *Der Einzige:*

«Wie Fürsten ist Herkules, Gemeingeist Bacchus, Christus aber ist Das Ende.» [3]

Wenn Christus, wie es im folgenden heisst,

erfüllet ...
Was noch an Gegenwart
Der Himmlischen gefehlet an den andern,

so dürfen wir in Bacchus und Herkules einen Gegensatz vermuten, den Christus als höherer Gott aufhebt. Der Gegensatz zum Gemeingeist Bacchus kann aber nur ein scheidender Geist sein. In der Tat erweist sich Herakles immer wieder als Geist der «Kunst», sofern wir unter «Kunst» im Sinne der Studie *Grund zum Empedokles* die scheidenden, gliedernden, ordnenden, auseinanderhaltenden Kräfte verstehen. Das liegt auch in dem Wort «wie Fürsten». «Fürst» heisst zum Beispiel der vorderste Vogel in dem hymnischen Bruchstück, das mit den Versen beginnt:

Wie Vögel langsam ziehn. [4]

Der vorderste Vogel, der Fürst (das althochdeutsche «furisto» klingt nach),

mässiget mit der Fittige Schlag.

Er bewahrt die «siegforschenden Jungen» vor der Trunkenheit, die sie anwandeln könnte «hoch in der Luft», so wie der Dichter sich vor der Trunkenheit des Rhythmischen durch die metrische Hebung in gleichen Zeitabständen bewahrt. Im «Ruhm der unsterblichen Herrscherkünste» [5] ruht Jupiter in *Natur und Kunst.* In dieser Ode wird der Herrscher aus-

---

[1] Sophokles, *Trachinierinnen* v. 714—15. [2] Preller-Robert, *Griechische Mythologie,* II, 1, 24; Berlin 1920. [3] IV, 234. [4] IV, 255. [5] IV, 47.

drücklich gleichgesetzt mit der Kunst. Dieselbe Ode zeigt aber auch, warum die Einkehr des Herakles, des Kunstgeists, den Kentauren vergiftet. Jupiter hat die Einigkeit der alten «kunstlosen» Natur gestört [1], eben dadurch, dass er sie scheidet, ordnet, auseinandersetzt. Er ist das Licht, das ernüchternd, klärend in die heilige Dämmerung dringt, wie Bacchus umgekehrt das helle Licht zu heiliger Dämmerung dämpft. Ebenso hat Herakles den Chiron mit der Mutter Erde oder mit der Natur entzweit. «Ich wars wohl», heisst es. Ich w a r der Mensch, der einst, in kindlicher Einigkeit, den ersten Strauss von der Erde gepflückt. Dann hat das Lernen begonnen, aber «des Nennbaren nur», ein Lernen, das unterscheidet und auseinanderhält. Das Bewusstsein ist geweckt, das «offene Auge» ist ihm gegeben, von dem die «Stimme des Volkes» [2] spricht. Nun ist das wilde Feld «entzaubert». Als bewusstes Selbst steht Chiron nun der Magie der Natur, in die er früher verschlungen war, gegenüber. Das ist zunächst nur als Schmerz der zerrissenen Nabelschnur fühlbar. Denn eine neue, höhere Einigkeit zu gewinnen, das vermag der Mensch auf dieser Stufe noch nicht. Und anderseits muss ihm der erste ungewusste und ungefühlte Zustand nun «wild» und «traurig» erscheinen. Die alte Heimat ist verloren und eine neue noch nicht erreicht. Die «Aufklärung» wirkt als ein Gift, «zwischen uns», als Gift, das scheidet. Und doch ist damit nur die künftige höhere Einheit vorbereitet. Herakles war wohlgesinnt als «Zeus' Knecht, der gerade Mann». Er hat den Willen des Höchsten vollstreckt.

Wort für Wort bestätigen diese Auslegung die Hymnenverse *aus dem Motivkreis der Titanen:*

Sie aber trieb,
Ein reines Schicksal
Eröffnend, von
Der Erde heiligen Tischen
Der Reiniger Herkules,
Der bleibet immerlauter, jezt noch,
Mit dem Herrscher. . . [3]

---

[1] Vergl. E. Staiger: *Meisterwerke deutscher Sprache,* Zürich 1943. S. 25—38. [2] IV, 139. [3] IV, 217.

Wie sich aber das von Herakles eröffnete Schicksal erfüllt, deutet der Schluss des *Chiron* an, der von der Rückkehr des Herakles spricht. Gemeint ist eine neue Kunst, die nicht mehr scheidet von der Natur, in der das Unterscheidende und das Einige sich so durchdringen wie das Licht und das Dunkel im Wein, wie die mannigfaltigen, wohlumrissenen Gestalten und der flutende Meergott im *Archipelagus*. Auch der Schluss der Ode *Natur und Kunst* verkündet eine neue Geltung der ordnenden Kraft, die nicht mehr im Ausschluss der einigenden besteht, sondern sich mit ihr zum höchsten, vollkommensten Dasein zusammenschliesst. Alle Prophetie des Dichters weist auf diese Zukunft hin.

So reich aber diese Bezüge sind, sie hätten doch kaum genügt, den Sänger zum Kentauren umzubilden. Was Hölderlin mit dem Kentauren meint, lehrt seine Auslegung des Pindarbruchstücks *ἀνδροδάμαντα δ'ἐπεὶ Φῆρες*[1], das er mit den Worten überträgt:

Die männerbezwingende, nachdem
Gelernet die Centauren
Die Gewalt
Des honigsüssen Weines, plötzlich trieben
Die weisse Milch mit Händen, den Tisch sie fort, von selbst,
Und aus den silbernen Hörnern trinkend
Bethörten sie sich.[2]

Da stehen die überraschenden Worte:

«Der Begriff von den Centauren ist wohl der vom Geiste eines Stromes, sofern der Bahn und Gränze macht, mit Gewalt, auf der ursprünglich pfadlosen aufwärtswachsenden Erde.

Sein Bild ist deswegen anstelle der Natur, wo das Gestade reich an Felsen und Grotten ist, besonders an Orten, wo ursprünglich der Strom die Kette der Gebirge verlassen und ihre Richtung quer durchreissen musste...

In solchen Gegenden musst ursprünglich der Strom umirren, eh' er sich eine Bahn riss. Dadurch bildeten sich, wie

---

[1] *Pindari carmina,* ed. O. Schroeder. Leipzig 1914. S. 329. [2] V, 272.

an Teichen, feuchte Wiesen, und Höhlen in der Erde für säugende Tiere, und der Centauer war indessen wilder Hirte, dem Odyssäischen Cyklops gleich; die Gewässer suchten sehnend ihre Richtung.»

Die Ode *Chiron* und diese Pindardeutung, beide schwer verständlich, hellen sich gegenseitig auf. Chiron steht statt des blinden Sängers. Der dichterische Genius erscheint als Stromgott in der Ode *Heidelberg*, in *Ganymed* und in der Hymne *Der Rhein*. Der Strom ist der Dichter, der Dichter der Strom. Chiron, der Kentaur, jedoch ist eine besondere Gestalt des Stroms, so wie der blinde Sänger eine besondere Gestalt des Dichters ist. Der Blinde findet keinen Weg; er tastet im Dunkel, rat- und ziellos. So erscheint der Kentaur als Strom, der seine Richtung noch nicht gefunden hat, der noch nicht durchgebrochen ist. Wir müssen die Topographie der Pindarglosse mit der des *Rhein* vergleichen, um ganz zu erfahren, was dies besagt. Der Rhein in der ersten Phase heisst «lichtlos».[1] Dann bricht er durch vom Gotthard nach Osten, Asien zu, und wird bei Chur nach Norden gelenkt. In diesem Durchbruch entscheidet sich sein Wesen. Er ist der Genius, der nach Griechenland und nach Asien drängt und an nördliche Länder verwiesen wird. Als solcher bestimmt er den deutschen Geist.

Der Kentaur als Stromgott hat sich noch nicht in dieser Weise entschieden. Er irrt umher und bildet Teiche und feuchte Wiesen. Die Gewässer wissen keinen Weg. Das ist der Strom in der Nacht der Zeit, der b l i n d e Sänger, und die Ode, die ihn ausspricht, ein Nachtgesang.

In der *Ister*-Hymne heisst es:

Ströme machen urbar Das Land.[2]

Zunächst ist also das Land nicht urbar; alles wächst wirr und wüst durcheinander zu einer undurchdringlichen Wildnis. «Wildnis» ist bei Hölderlin ein festes Bild für alles Dasein, dem der Bezug und die Richtung fehlt. So braucht er es etwa in den Anmerkungen zur *Antigone:*

«In vaterländischer Umkehr, wo die ganze Gestalt der Dinge sich ändert, und die Natur und Nothwendigkeit, die

---

[1] IV, 173. [2] IV, 220.

immer bleibt, zu einer andern Gestalt sich neiget, sie gehe in Wildniss über oder in neue Gestalt . . .»[1]

«Vaterländische Umkehr» ist «Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen». Geht die Gestalt in Wildnis über, so heisst dies, dass überhaupt nun bestimmte Vorstellungsarten und Formen fehlen. Dann muss, um in dem Strommythus zu bleiben, ein neuer Strom entspringen und das Land wieder urbar machen. Das geschieht, indem der Strom das unausgerichtete Leben ausrichtet. So richtet der Rhein durch seine Richtung die Wildnis des deutschen Nordens aus. Das deutsche, vom Rhein ausgerichtete Leben ist künftig das Leben, das seine Sehnsucht nach Asien und nach Griechenland in nördlichen Bereichen stillt. Die Wildnis wird Gestalt und bleibt Gestalt, solang der Rheinstrom fliesst.

Im *Chiron* ist das Land noch Wildnis, die Erde noch pfadlos. Das «üppige Kraut» schiesst wirr empor. Die kentaurische Landschaft wird zum mythischen Bild der Weltnacht, des Lebens, das noch kein Ziel gefunden, um das zu leben es sich lohnt.

Nun bleibt noch rätselhaft, wie Hölderlin dazu kommt, den Kentauren als Stromgott aufzufassen. Die Pindarstelle, die er glossiert, bietet dafür keinen Anlass. Im Gegenteil, nur mit Hilfe einer höchst gewaltsamen Auslegung gelingt es ihm, dem antiken Dichter seine Meinung unterzulegen:

«Je mehr sich aber von seinen beiden Ufern das troknere fester bildete und Richtung gewann durch festwurzelnde Bäume und Gesträuche und den Weinstock, desto mehr musst' auch der Strom, der seine Bewegung von der Gestalt des Ufers annahm, Richtung gewinnen, bis er von seinem Ursprung an gedrängt, an einer Stelle durchbrach, wo die Berge, die ihn einschlossen, am leichtesten zusammenhiengen.

So l e r n t e n die Centauren d i e G e w a l t d e s h o n i g s ü s s e n W e i n s, sie nahmen von dem festgebildeten, bäumereichen Ufer Bewegung und Richtung an, und warfen d i e w e i s s e M i l c h u n d d e n T i s c h m i t H ä n d e n w e g, die gestaltete Welle verdrängte die Ruhe des Teichs, auch die Lebensart der Ufer veränderte

---

[1] V, 259.

sich, der Ueberfall des Waldes mit den Stürmen und den sicheren Fürsten des Forsts regte das müssige Leben der Haide auf, das stagnierende Gewässer ward so lange zurükgestossen, vom jäheren Ufer, bis es Arme gewann, und so mit eigener Richtung, von selbst aus silbernen Hörnern trinkend, sich Bahn machte, eine Bestimmung annahm.»

Nur wenn es von vornherein feststeht, dass der Kentaur als Stromgeist gelten soll, sind solche Gedankengänge möglich. Warum aber steht das von vornherein fest?

Hölderlin hat seine Kenntnis der antiken Mythologie aus vielen Quellen, aber doch wohl am reichlichsten aus Pindar geschöpft. Chiron nun erscheint bei Pindar als Lehrer des Jason [1], des Achill [2] und Asklepios [3]. Waffenberühmte und heilkundige Heroen gehen von ihm aus. Spätere Darstellungen zeigen Chiron als Lehrer im Saitenspiel. Er ist der grosse Erzieher, der das heldische Leben erweckt und bildet. Darin gleicht er freilich wieder den Stromgöttern Ister, Rhein und Ganymed, gleicht er auch dem blinden Sänger, der im Sinne von *Brot und Wein* als «Dichter in dürftiger Zeit» [4] zu betrachten ist, als Helfer der Nacht und des Irrsals, das stärkt, «bis dass Helden genug in der ehernen Wiege gewachsen» [5]. Doch dieser Hinweis genügt noch immer nicht, um den Kentaurenmythos restlos überzeugend erscheinen zu lassen.

Der Kentaur ist «zweigestalt», so heisst es; er ist halb Mensch, halb Pferd. Die Zweigestalt wird in der Ode fast überdeutlich durchgeführt. Chiron ist dem Lichtgott und andrerseits der Erde zugewandt. Er folgt den Kräutern des Waldes, lauscht dem Wild, pflückt Krokus und Thymian und schaut im Grunde das üppige Wachstum. Und er sucht das Licht, Apoll, in den wiederholten Fragen des Anfangs, und begrüsst am Ende den Tag, den bei sich selber örtlichen Irrstern. In den eigentümlichen Worten «rathschlagend, Herzens wegen» klingen abermals Verse Pindars nach, *Pythia* IX, 30 ff., wo erzählt wird, wie Apollon Chiron befragt, ob es Recht sei, Hand an die liebliche Nymphe Kyrana zu legen. [6]

Auch dieses Doppelwesen aber teilt der Kentaur mit dem

---

[1] Pyth. IV, 102 ff. [2] Nem. III, 43. [3] Nem. III, 54. [4] IV, 124. [5] IV, 124. [6] V, 74.

Strom. Der Strom wird aus der Höhe gezeugt und aus den Tiefen der Erde geboren. Als Vater des Rheins nennt Hölderlin den Donnerer, als Mutter die Erde.[1] Die Zweigestalt des Kentauren im selben Sinne zu fassen, ward Hölderlin wieder durch die antike Mythologie, zumal durch Pindar, nahegelegt. Chiron ist der Sohn des Kronos und der Okeanide Philyra. Da Hölderlin aber — nach griechischem Vorbild — die alten Sagen nicht streng unterscheidet, darf auch von der Abstammung der übrigen Kentauren die Rede sein. Davon berichtet Pindar in der zweiten pythischen Ode. Der Urkentaur wurde geboren von der Wolke, in der Ixion Hera zu umarmen wähnte. Weiterhin wird von ihm erzählt:

Den Rossen den Magnesischen
Ward er vermischt in
Pylos an der Berge Füssen. Daraus wurden ein Heer
Ein wunderbares den beeden
Aehnlich den Eltern; nach Mutter Art von
Unten, von oben nach dem Vater.[2]

Nach ihrem Ursprung also sind die Kentauren und Ströme einander ähnlich. Nun zeigt sich aber der Unterschied wieder, der oben schon sichtbar geworden ist. Chiron, der Kentaur, erscheint als eine besondere Gestalt des Stroms, so wie der blinde Sänger eine besondere Gestalt des Dichters ist. Im Strom, der seine Richtung findet, der sich Bahn durch die Länder bricht, gleicht der Gegensatz der Abstammung von oben und unten sich aus. Das Licht und die Tiefe durchdringen sich. Auf Erden gründet der Strom sein Reich, so wie der Künstler den hohen Gedanken im irdischen Stoff ausprägt. Der Rhein wandelt im deutschen Land und stillt das Sehnen «im guten Geschäffte, wenn er das Land baut ... und liebe Kinder nährt in Städten, die er gegründet»[3]. Im Strom, der noch keine Richtung gefunden, der noch nicht durchgebrochen ist, bleibt beides ratlos nebeneinander. Die menschliche Stirn sinnt hohe Gedanken; der Tierleib aber wird von diesem Geist der Höhe nicht bewältigt. Die e i n e Gestalt kommt nicht zustande; und die Zweigestalt ist «ein Schmerz».

---

[1] IV, 172. [2] V, 37; Pyth. II, 45 ff. [3] IV, 175.

Die Zweigestalt des Kentauren wiederholt sich aber auch in der Landschaft, dem Gegenüber von Wildnis und Wolke. «Gestalten aus frischer Erde» und «Wolken der Liebe» sind es, die Chiron schafft. Seine Väter sind «unstädtisch . . . in den Wolken des Wilds» gegangen. Zunächst bedeuten diese Stellen wohl einen Hinweis auf Ixion, den Vater des Urkentauren, der die Wolke, die ihm Zeus gesandt, in betrogenem Liebesverlangen umarmt hat. Doch «Wolke» und «Wildnis» werden von Hölderlin immer wieder zusammen genannt. In der Titanenhymne:

Denn lang schon wirken
Die Wolken hinab
Und es wurzelt vielesbereitend heilige Wildniss [1].

In der Hymne *Aus dem Motivkreis der Titanen:*

Und dem Brande gleich,
Der Häusser anzehret, schlägt
Empor, achtlos, und schonet
Den Raum nicht, und . . . bedeket,
Weitgährend, ein dampfend Gewölk
Die unbeholfene Wildniss [2].

Minder deutlich in *Lebensalter,* wo die Wildnis nur ein «Wild» anzeigt:

Jezt aber siz' ich unter Wolken (deren
Ein jedes eine Ruh' hat eigen), unter
Wohleingerichteten Eichen, auf
Der Heide des Rehs. [3]

Wolke und Wildnis sind das Schicksal der Zwischenzeit, der schmerzliche Gegensatz zum einheimischen Gott, der angesichts da ist. Die Wolken erscheinen als Träume, denen keine Wirklichkeit vergönnt ist, die das Leben auf Erden nicht verwandeln. Zum Wolkenhaften des Schaffens gehört darum die unbeholfene Wildnis, die ungestaltet-verworrene Landschaft. Die Wolke deckt zugleich die bei sich selber örtliche Sonne zu. Das «Innerliche» der Zwischenzeit f o l g t zwar aus dem Erlöschen des Tags [4]; doch anderseits verwehrt das Beharren im Innerlichen die Rückkehr des Lichts.

---

[1] IV, 208. [2] IV, 216. [3] IV, 72. [4] IV, 203, v. 108 ff.

Innerlichkeit als solche ist ein Leben im Vergangenen und im Künftigen statt in der Gegenwart. Dies kann sich aber verschieden gestalten. Das «dampfend Gewölk» in der Hymne *Aus dem Motivkreis der Titanen* scheint wüste Träume der Wildnis anzudeuten, das masslose Trachten der Titanen, die aufbrechen möchten zur Unzeit gegen die Positivität der modernen Welt [1]. Chirons Gedanke schafft «Wolken der Liebe». Als der gerechteste Kentaur träumt er von dem Göttlichen, das war und wiederkehren wird. Insofern gleichen diese Wolken wohl auch dem «goldnen Rauch» der Sage, von dem die Hymne *Germanien* sagt, er ziehe, «als von Grabesflammen» über das götterverlassene Land und dämmre «uns Zweifelnden um das Haupt» [2]. Der Rauch steigt aus den Schriften empor, die das Gedächtnis der Götter bewahren. Drum empfiehlt die Patmoshymne, «am goldnen Rauche sich» zu «üben», den Mönchen nämlich, die in stiller Zelle über die Schrift gebeugt sind [3]. Das Bild des goldnen Rauches für die Wirkung der Schrift überzeugt erst jetzt, da uns die Wolken Chirons als unverwirklichter Geist verständlich sind. Die «Ein-bildungskraft» — im eigentlichen Sinne des Wortes — wird in der Zwischenzeit abgelöst von der Phantasie, die das Leben nicht zu gestalten vermag und hilflos über der Wildnis brütet.

Hölderlin selbst nennt in der Pindarglosse als «Centaurengesänge» — als Wolken der Liebe also, die der Kentaur schafft — Ossians Poesie. Sie sei, sagt er, «mit dem Stromgeist gesungen», dem Geist des Stroms, der die Richtung erst sucht, «und wie vom griechischen Chiron, der den Achill auch das Saitenspiel gelehrt». Das Beispiel ist geeignet, auch den letzten Zweifel noch zu tilgen. Die Dichtungen Ossians, nebelhaft und nächtig wie sie sind, besitzen keine bildende, das menschliche Dasein prägende Kraft. Es sind Träume, in denen der Geist sich verliert und sein wildes, trauriges Feld vergisst, gleich aller romantischen Poesie, sofern «Romantik» im Sinn der idealistischen Aesthetik aufgefasst wird: «Denn auf der Stufe der romantischen Kunst», sagt Hegel, «weiss der Geist, dass seine Wahrheit nicht darin besteht, sich in

[1] IV, 175, v. 107 ff. [2] IV, 181. [3] IV, 197 und Hellingraths Kommentar IV, 355.

die Leiblichkeit zu versenken; im Gegenteil, er wird sich seiner Wahrheit nur dadurch gewiss, dass er sich aus dem Aeusseren in seine Innigkeit mit sich zurückführt, und die äussere Realität als ein ihm nicht adäquates Dasein setzt»[1].

Dazu gehört, dass solche Dichtung auch keine Gemeinschaft stiftet, im Unterschied zum durchgebrochenen Rhein, der ein Volk zusammenschliesst, Städte gründet und Land bebaut. Sie ist der Einsamkeit entsprungen und wendet sich an die Einsamkeit. Chiron, der vom neuen Tag aus in die vergangene Nacht zurückblickt, sagt deshalb von seinen Vätern, sie seien «unstädtisch» in Wolken des Wilds gegangen. Dem Dichter war dieses Wort aus seiner Antigone-Uebersetzung geläufig. Es steht in dem Chorlied, das die ungeheure Macht des Menschen besingt[2] und gibt das griechische ἄπολις wieder, das den Gegensatz zu ὑψίπολις, dem gerechten «Hochstädtischen», ausdrückt. Dem griechischen Sinn entsprechend meint es den Menschen, der nicht zur Gemeinschaft taugt. Das gemeinsame Leben aber ist wieder der Gegensatz zur Wildnis, in der das Einzelne wirr durcheinander wächst. —

Im *Blinden Sänger* wird das Kommen des Tages grossartig vorbereitet durch das Gewitter, dessen Dröhnen allmählich die ganze Erde umtönt. Der *Chiron* fällt dagegen noch einmal in die Empfindung des Schmerzes zurück:

Die Tage aber wechseln, wenn einer dann
Zusiehet denen, lieblich und bös', ein Schmerz,
Wenn einer zweigestalt ist, und es
Kennet kein einziger nicht das Beste;

Das aber ist der Stachel des Gottes; nie
Kann einer lieben göttliches Unrecht sonst.

Das «göttliche Unrecht» berührt sich mit der «göttlichen Untreue» in den Anmerkungen zum *Oedipus*[3]. Der Gott ist der Erde treulos geworden, indem er sein Angesicht verhüllt hat. Dies Unrecht — es erscheint dem Menschen als Unrecht — kann einer nie lieben «sonst», sofern er nämlich nicht im Schmerz der Zweigestalt Gottes Stachel spürt, den Stachel,

---

[1] Hegel: *Sämtl. Werke*, Jub. Ausgabe, XIII, 122. [2] Sophokles: *Antigone* v. 370. [3] V, 181; vgl. dazu auch Theo Pehl: *Hölderlins Chiron*, in D. Vjschr, Bd. XV.

der das Menschliche zu einer neuen Erfüllung drängt. «Aufgereizt vom Stachel»[1] erinnert der Geist sich in *Dichterberuf* des Ursprungs. Der Schmerz selbst ist's, der den Tag herbeizwingt. Die Not der Zwischenzeit muss bis zum Aeussersten erlitten werden. Drum mahnt der Dichter wiederholt, am goldnen Rauche sich zu üben und die heilige Wildnis zu schonen[2]. Denn heilig ist die Wildnis, weil sie «vielesbereitend» ist. So wird die Erde mehr und mehr von fiebernder Erwartung erfüllt — und plötzlich lichtet sich's, und es ist Tag.

Die furchtbar erregenden Verse in *Rhein* und *Ganymed*, die den Durchbruch des Stroms durch das Widerständige schildern, ersetzt hier der eine jähe Ruf: «Tag! Tag!». Auch das Ergebnis des Durchbruchs wird in gedrängtester Sprache mitgeteilt. Die Weiden der Bäche trinken ein Augenlicht. Das Lichte bildet der Landschaft sich ein. Das menschliche Antlitz des Kentauren sinnt nicht mehr einsam zur Höhe empor, indes der Tierleib unbewältigt an die Erde gebunden bleibt. Der Schmerz der Zweigestalt ist verschwunden. «Und rechte Stapfen gehn»; auf der ursprünglich pfadlosen Erde ist nun ein Pfad; Chiron findet seine Richtung. Die Stapfen entsprechen den Furchen, die die Ströme in die Erde zeichnen. Da in der Richtung, die der Strom nimmt, das Wesen des Genius sich entscheidet, ist sein auf der Landkarte sichtbarer Lauf eine Rune, aus der sich der Geist des vom Genius geprägten Volkes ablesen lässt[3]. Ebenso ist hier das Dasein nun an den Stapfen orientiert. — Am Himmel steht die Sonne als Herrscher, nicht mehr machtlos hinter den Wolken. Das göttliche Licht setzt die wildverwachsenen Dinge mit Kraft auseinander und spornt das Leben einem Ziel entgegen, das jetzt erst sicher erkennbar ist. Zugleich erscheint aber auch die Erde wieder, wie einst, als «friedliche Wieg'». Das Innige der ungefühlten ersten Zeit ist aufbewahrt in dem hellen unterscheidenden Tag. Der Schluss berührt sich also mit dem Schluss der Ode *Natur und Kunst*, wo Jupiter, die fürstliche Kunst, sich nicht im Ausschluss Saturns, der Natur, sondern, nach dem Wort im *Grund zum Empedokles*, als ihre

---

[1] IV, 146. [2] IV, 252. [3] Vgl. R. Guardini: *Hölderlin*, Leipzig 1939. S. 100.

«harmonische Entgegensetzung»[1] bewährt. Das «reine Leben» kündigt sich an und wird sich in der Rückkehr des Herakles, der nicht mehr vergiftet, vollenden. Chiron bricht auf und stapft ihm entgegen auf dem vorgezeichneten Weg.

[1] III, 321.

---

## DAS MAGISCHE IM STIL VON C. F. RAMUZ

*Ein Versuch an Hand des Romans «Les signes parmi nous»*[1]

*Von Erich Brock*

Dieser «Roman» schildert die fortschreitende Aufwühlung eines ganzen Städtchens durch einen eschatologischen Traktätchen-Hausierer, welche soweit geht, dass dann die Zeichen eines nahenden schweren Gewitters für diejenigen des Weltuntergangs gehalten werden. Die Angst vor diesem schärft die Augen der Menschen vorübergehend für das Apokalyptische in den Alltagsdingen und -vorgängen um sie derart, dass das Weiterleben nur möglich scheint, indem mit der Enttäuschung jener Erwartung diese Schau von selbst sich wieder verhängt. Es ist klar, in welchem magischen Licht eine solche Massensuggestion die Welt erstrahlen lassen muss.

Von anderen Büchern des Dichters ist uns geläufig, dass sie bestimmte Mächte als handelnd einführen, die als magisch bezeichnet werden müssen und als dämonisch, ethisch negativ scharf umrissen und abgehoben werden. Aber nicht dort, wo so das Magische an bestimmten Stellen gesammelt und ausbruchsbereit greifbar wird, gewinnt es seine eigentliche Wesens-Konzentration, sondern vielmehr da, wo es sich in die allgemeinsten untersten Bauelemente des Weltbildes hinabgefressen hat. Das ist in *Les signes parmi nous* der Fall. Und da ist dann das magische Element folgerichtigerweise Sache des Stils.[2]

[1] Paris 1931, B. Grasset. [2] Nahe liegt ein Vergleich mit dem grossartigen, wenn auch allzu breit angelegten Romanwerk Werner Bergen-

Warum die Geistesbewegung unserer Zeit diesen Begriff des Magischen, der vorher endgültig sozusagen in die Vorgeschichte verwiesen schien, wieder aktuell gemacht hat als etwas Allgemeinmenschliches, macht man sich am einfachsten durch die historische Psychologie des Magischen klar.

Sobald die naive Naturkraft des Menschen gebrochen ist, welche ihm einen hinlänglichen Lebensraum äusserlich und moralisch sichert und das Feindliche in seiner Macht und Allgegenwart aus dem Gesichtsfeld drängt — so wird er passiv. Die Dinge und ihre Tätigkeiten drängen dann in diesen Lebensraum hinein und drängen den Menschen in die Verteidigung. Die Dinge werden als die eigentlichen Machtträger, als übermächtig und auf die Dauer fast rein als feindselig erlebt. Das Gleichgültige wird von selbst das Widrige. (Damit wird die Frage unwichtig, ob es böse Dämonen wirklich gibt oder nicht.) Jeden Augenblick kann der Mensch überschwemmt und überwältigt werden, sobald seine Kraft vollends nachlässt. Die Abwesenheit des Förderlichen, Guten, d. h. die eigene Schwäche — und die Anwesenheit der Bestreitung, des Bösen, d. h. die darauf fussende Macht der Dinge, kann, sobald dies ganz zu Ende erlebt wird, das Leben unlebbar machen. In dieser Lage gelangt der Mensch entweder zur Religion, welche durch eine existentielle Verbindung mit dem absoluten Lebensgrund die moralische Ausdehnungskraft des Menschen wieder heraufsetzt — oder zur

---

gruens, *Am Himmel wie auf Erden* (Hamburg 1941), das sich ebenfalls von dem Thema einer allgemeinen Weltuntergangsangst mit ihrer Auflösung aller bürgerlichen Lebensverfestigung zu einer echt poetischen Wiedereinführung der Dinge in das unterste Strömen des Seins inspirieren lässt. Bei Bergengruen handelt es sich um eine geweissagte Sintflut, wodurch das Motiv des Strömens, der Verflüssigung noch in besonderem Sinne gegeben ist. Aber die Unterschiede sind bedeutungsvoll. Ramuz vermag vermittelst der französischen Abdichtung zwischen hoher Rationalität und hoher Sinnendichte ganz in dem Elementarbezirk unterzutauchen und doch stärkste artistische Bewusstheit zu bewahren. Nachdem alles von der Angst überflutet ist, renkt sich alles fast rucklos aus der Natur selber wieder ein, das sich fortzeugende Leben überbrückt in einer wundervoll symbolhaltigen Liebesszene den Abgrund. Bergengruen sucht als Deutscher eine Dialektik zwischen den beiden Bereichen. Seine «Absicht» ist eine geistig-ethische: «Fürchtet euch nicht» (Motto). Seine hohe

Magie, die die Eigengesetze der andringenden Dinge studiert und ausnützt, um sie in erträglichem Abstand zu halten.

Wenn wir den magischen Menschen beobachten, mit welcher Angst er auf Vollständigkeit der Schutzmassnahmen bedacht ist und bei jedem Unfall sich überzeugt hält, dass er gerade die entscheidende, die Anrufung des hier eben zuständigen Gottes oder Dämons vergessen hat, was das nächste Mal durch noch grössere Sorgfalt nachzuholen sein wird — so frappiert uns sofort die Aehnlichkeit zum Verhalten hochgradiger Neurastheniker. Auch diese leben in einer hochgradigen Lähmung der Ausdehnungskraft des Ich; auch diese projizieren ihre Schwäche in eine Feindseligkeit den Dinge hinein; auch diese suchen durch systematische Berücksichtigung von unendlich vielen Schadensfaktoren sich einen engen, aber gesicherten Lebensraum zu umfrieden; auch diese sind überzeugt, wenn etwas vielleicht tief aus ihrem Innern heraus misslang, die e i n e wirkkräftige hygienische Abwehrzeremonie vergessen zu haben und es das nächste Mal besser machen zu können. Damit halten wir die psychologische Brücke von der alten zur neuen Magie. Es ist die Lebensschwäche — oder besser die Tatsache, dass der Mensch schwach geworden ist, weil sein Verhältnis zu seiner Welt in Unordnung geraten ist.

Die letzten Zeiten zeigen uns (in vorläufigem Anblick) ein gleichschreitendes Absterben des Menschen und Lebendig-

---

Kunst ist ganz durch den Geist gegangen, welcher aber in grosser und tröstlicher Weise wirklich zum Konkreten gelangt. Die Dämonie des Untergrundes wird machtvoll entfesselt und gestaltet; aber die «Absicht» der Ausgangspunkt der Betrachtung ist der obere Bezirk, in welchem der Geist, angefochten zwar, doch nicht überflutet, bei sich selbst bleibt. Und diese Teilung ist nicht nur eine mehrstöckige Spiegelung d e s s e l b e n Geschehens wie auf der alten Mysterienbühne (p. 241), sondern die Betrachtung beugt sich von oben herab. Wenn gesagt wird: «Bleibe getrost der Helligkeit zugetan, aber vergiss nicht, dass auch die Dämmerung ihr Recht begehrt mit all ihren Gespenstern und Dämonen... Man soll sie nicht töten wollen, und noch weniger soll man versuchen, sie zu Tode zu schweigen» (p. 199) — so ist es eben doch der selbstverständigte Geist, der sich diese «Liebe zu seinen Feinden» gestattet und dem dumpfen Weben des Grundes ein Reservat offen halten will — mag dem «zur Klarheit geschulten Geist» auch selbst dann davor «beklommen» werden

werden der Dinge. Die Religion als eine lebendige Kraft des höher gegründeten Ich, die Dinge zu beherrschen und damit erst zu hegen, ist in den letzten Jahrhunderten in geschwindem Rückgang begriffen. Wir meinen damit nicht den Rückgang der dogmatisch-statutarischen Religion; denn sie enthält in ihrer Bestrebung, den Menschen nicht endgültig zu befreien, sondern die Bedrohung irgendwie systematisch einzubeziehen und durch Gegenzüge weithin beherrschbar zu machen, selbst stark magische Beisätze. Die echte Religion mass ihren Rückgang besonders an dem Vordringen des mechanischen Weltbildes. Auch dieses ist, obwohl es die Dinge grundsätzlich abtötet und obwohl es in seiner dreidimensionalen, beständigen, stetigen, streng objektiven Raum- und Zeitwelt alles Magische endgültig wohnungslos machen wollte, doch im letzten Grunde bereits selbst magisch. Aller Rationalismus will das Unmittelbare, nur existenziell Durchzudenkende und Durchzukämpfende mittels ruhender Formeln verfügbar machen und ist damit magisch. Die führenden Denker, die von der Renaissance her auf die spätere klassische Physik hinblickten, von Roger Bacon an, wurden alle durch magische Träume von Beherrschung der Welt vermittelst der mathematischen Naturwissenschaft heimgesucht und glaubten grösstenteils auch unmittelbar an Magie. Der menschliche Verstand hängte den Dingen die Zügel über und liess sie in ihrer einmal angedrehten Mechanik ins Unendliche rasen.

---

(p. 132). Es steigt dann «von unten herauf wie Feuchtigkeit und Schimmel an den Wänden hochsteigen» (p. 249), es gewinnt «Gewalt», aber als ein «Fremdes» (p. 256) und fremd Bleibendes. Die Verkörperung des Geistes, der im letzten fast mechanisch über den Wassern schwebt, ist die etwas blasse Gestalt des Doktor Carion, und seine das Buch beherrschende Betrachtungswarte bedeutet deutlich eine Abschwächung. Er empfindet zwar «eine Liebe zum gemeinen Manne, in welchem sich die Preisgegebenheit des Menschen ja ungebundener und redlicher verkörpert» (p. 539) — aber sie hat etwas von jenem Reservat. Der Geist dient zur dialektischen Herauswindung aus der Existenz. Carions Rolle ist die, den Kampf der Dämonen durch bis zur Schönrednerei allgemeine Betrachtungen über das Schicksal auf den wandellosen einheitlichen Weltgrund weiterzuschieben. Und ganz besonders ist dies seine Rolle als Angestellter des Hofes, gegenüber der giftigen Geist-Dämonie des Kurfürsten, bis zu jener (man verzeihe das naive Wort) empörenden Szene, wo er diesen seiner Schand-

Das Ergebnis ist die neuzeitliche Technik, welche längst ein Eigenwesen geworden ist, das den lebendigen Menschen nur noch nachschleift, wohin es will. Diese Lebendigkeit der Dinge ist aber nicht die echte, normale, sondern eine rein künstliche; sie ist nur eine Funktion und Spiegelung der verselbständigten, lebensabgelösten Verstandesfunktion des Menschen, welche haltlos ins Grenzenlose abschnurrt. Dass diese Lebendigkeit der technischen Dinge rein dämonische, nickelhafte, böse Züge annimmt, bedeutet damit das zuchtlose Aufbrechen der verdrängten Instinktivität in ihrem Gegenpol, dem reinen Verstande. So sind diejenigen heutigen Schriftsteller, die das Magische am phantastischsten herausstellen, meist stark auf Technik eingestellt; besonders Ernst Jünger[1] (man denke auch an den von ihm so geschätzten Maler Kubin); oder die Spannung des kältesten systematisierenden Verstandes und der magischen Phantastik zeigt sich in andern Richtungen, wie bei Julien Green und Kafka.

Allerdings bleibt im Dichter natürlich die gestaltende Schau auch der Verlorenheit, der Passivität des Menschen eine höhere Aktivität. Und so kann auch das magische Weltbild in seiner Gefährdetheit und «Unnatürlichkeit» eine Lebendigkeit höherer und echterer Art annehmen. Ramuz will die Technik auf diese irgendwie menschenbezogene Lebendigkeit hindenken und wieder hinführen, und das Vorbild dafür ist diesem sehr heutigen und zugleich sehr altertümlichen Dich-

---

taten durch einen Tränenstrom für quitt erklärt (p. 618/19). Dieser innerste Bruch des Menschlichen reisst hinüber ins Künslerische. Die apokalyptische Verfallenheit dringt trotz hinreissender Intensität nicht in jene Schichten der Betroffenheit vor, wo sie von sich aus den Stil gestalten könnte. Es bleibt ein durchaus g e i s t i g e r Stil von höchster Kultur. Er muss sich versichern, dass «der Erkennende» der «gleichen Erschütterungen fähig» ist wie «die von den unmittelbarsten Kräften des Lebens angetriebenen» und dass die s e i n e n manchmal «vielleicht schwerer wiegen als die der stark Lebenden und wenig Denkenden» (p. 154); aber dieser Erkennende lebt nicht mit Selbstverständlichkeit und Breite darin, sie sind ihm kein Element des Lebensstils. Blicken wir auf die poetische Ursubstanz, so ist sie bei Ramuz stärker und daher dem Magischen näher als bei Bergengruen.

[1] der als der wohl ertragreichste heutige Denker des Magischen hier mehrfach angeführt werden wird.

ter die unmittelbare und der Einfühlung zugängliche Bildhaftigkeit der bäuerlich-handwerklichen Welt, in der er mit jeder Faser wurzelt. Diese Welt bildet auch die Welt der Erzählung, die hier unserer Betrachtung unterliegt.

Ihren Menschen gibt nicht das Natürliche, sondern das nützliche Menschenwerk den grundlegenden Stoff, Raum und die Urbilder des Denkens. So werden hier unvergleichlich weniger als bei andern Dichtern die Dinge der Menschenwelt durch Naturdinge bildlich verdeutlicht, sondern vorwiegend umgekehrt. Der Widerschein des Sees erscheint auf den Dingen wie daraufgeklebtes Silberpapier (p. 1). Der See wird mit Sackleinwand verglichen (p. 15), der Schatten eines Hauses mit einem schmutzigen gelben Stoffsaum (p. 33), der Himmel mit einem geweissten Gewölbe (p. 51) oder einem Dachstuhl (p. 83), das Blattwerk eines Baumes mit dunkelgrünem, mittels der Schere ausgeschnittenen Papier (p. 94 — ähnlich p. 97), viereckige Felsen mit trüben Glasdosen (p. 100), das scheinbare Ansteigen des Seespiegels gegen den Horizont mit einem regengewaschenen Schieferdach (p. 139), der Himmel, der an einer Seite plötzlich rot wird, mit einer umgeblätterten Buchseite, deren Rückseite rot ist (p. 154). Am Himmel ist eine braune Lache, wie vor der Stalltür, wenn man das Schwein hat ausbluten lassen (p. 160). — Und ebenso mit Tätigkeiten. Funken sind auf einen verschatteten Hintergrund geschrieben (p. 104), die Hügel sind mit Weinbergen angemalt, das gegenüberliegende Seeufer ist hellgrün angemalt (p. 147).[1] Bei der scheinbaren Näherung desselben vor dem Gewitter wird gesagt: «Elle vient à vous comme sur des roues; elle vient à vous comme une barque sous ses voiles avec ses grandes montagnes qui semblent toutes gonflées de vent; elle se rapproche encore, arrêtez! — Et elle est là, pour un instant, avec ses forêts, ses prés, ses villages, ses champs, ses vignes, ses rochers — tout ça se marque dans le plus grand détail, par lignes, traits, contours, rectangles, taches rondes, sur son

[1] Angesichts einer Verwandtschaft des Magischen zu unnormalen Seelenzuständen, wie sie von jeher empfunden wurde, darf daran erinnert werden, dass sich dieselbe Metapher in einem Gedicht des völlig umnachteten Hölderlin findet, *Der Spaziergang:* «Ihr Wälder schön an der Seite, am grünen Abhang gemalt . . .»

coloriage comme sur une carte de géographie; et il nous est dit: ‚Regardez!'» (p. 147/48).

Es ist ohne weiteres klar, wie sehr es zur magischen Belebung der Naturdinge beitragen muss, wenn sie so an den in den Artefakten objektivierten Menschengeist gebunden werden. Die Dinge geraten damit bereits in Bewegung, in die Funktion, die ihrer Metapher entspricht. Denn das handwerkliche Artefakt hat kein losgelöstes Wesen wie die Natur, sondern nur eine Verrichtung. Es ist eine vom Menschen entliehene Bewegung. Die Dinge verlieren damit ihre Selbstbegnügtheit, ihr ruhendes Sein, das ohne etwas zu tun oder zu bedeuten stetig die Zeit erfüllt. Dieser Mangel an Ausdrücken, dieses von sich selbst ununterschiedene Insichwohnen der Dinge kann den Menschen ausruhen und erfrischen. Das wird dann der Fall sein, wenn er zu stark in der Atmosphäre menschenhafter Ausdrücklichkeit, Bestimmtheit und Untergeteiltheit gelebt hat. Das Bedeutungslose der Dinge kann aber auch als etwas Totes und hoffnungslos Fremdes, sinnhaft ganz Eigenständiges Unbehagen und Angst verursachen. Letzteres tritt besonders in denjenigen Büchern von Ramuz hervor, die im Hochgebirge spielen. Dort wird oft die Nutzlosigkeit der Felsen, der Gletscher und der Sonnenstrahlung darauf mit Beunruhigung hervorgehoben, ja von dem bäuerlichen Standpunkt aus als Bosheit gedeutet — zweifellos eine wesentliche Blickseite des Hochgebirges, die heute durch Romantik und Sport verschüttet ist.

Die Menschen unseres Buches lieben es, die Dinge eng und vertraut bei sich zu haben. Sie teilen ihnen ganz unbedenklich von ihrem eigenen unbegnügten Leben mit, ohne zu sehen, wie sehr sie sie dadurch gleichzeitig wieder aus der Hand geben und sich von ihnen abhängig machen. Die Dinge hier in ihrer Menschenbezogenheit können nicht a n s i c h sein, sondern sie sagen unaufhörlich, was sie sind und tun und bedeuten; sie haben das Bedürfnis, sich zur Beachtung zu bringen: «Cependant les choses autour de nous disent aussi une parole; elles ont un message à nous transmettre, elles aussi. Sous un ciel pas encore blanc . . . elles sont une réunion qui dit: ‚On est là; regardez-nous.' Les platanes parlent, ils disent: ‚On est là . . .' La fontaine, d'une voix monotone et sans fin, ré-

pète tout le temps la même chose, disant: ‚On est, on coule, je fais beau et je coule, on est, on dit quelque chose parce qu'on est; on dit qu'on coule, on fait son métier; on coule, je suis fraîche à boire, je fais frais où je coule, l'herbe m'aime, l'herbe a besoin de moi.' Et l'herbe: ‚C'est vrai.' Le toit est en inclinaison dessus le mur qui est d'équerre; le toit dit: ‚Il est bon que je sois en inclinaison.'» (p. 6/7). Also der einfachste Inhalt dieses Redens ist nur: Man ist da. Der Brunnen gibt gleich mehrere Schichtungen des Ausdrückens, mehrere Stadien des Aus-sich-heraustretens: Man ist; man redet etwas, weil man ist; man fliesst; man sagt, dass man fliesst; man tut sein Handwerk. Das Dach, vielleicht als Artefakt, gibt noch eine weitere Dimension der Aussenbezogenheit, indem es sagt, dass die Tatsache seines Neigungswinkels g u t ist. Aber auch die Bäume machen auf sich aufmerksam, auf ihre Schönheit. «Les platanes disaient: ‚Regardez-nous, on est beaux.'» (p. 8). So fussen sie auf einem Anspruch an den Menschen, an seine Aufmerksamkeit, seine Gefühlsreaktion, seine Werthaltung: ein tiefer Gedanke heutigen Lebensgefühls, der weit führen und dem Menschen dadurch, dass mit dem Bewusstsein dieses ungeheuren, allgegenwärtigen Anspruchs sein Gefühl bald versagen wird, ein furchtbares Joch auferlegen kann.

So wie also die reinen Naturdinge eine moralische Forderung haben, in ihrer Schönheit beachtet und geliebt zu werden — so die zweckfähigen Artefakte, welche ihre handwerkliche Gediegenheit selbst rühmen (p. 26/27), diejenige Forderung, in rechtschaffener, solider und sozusagen gottgewollter Weise eingesetzt zu werden. Sie geniessen ihre Verrichtung, indem sie dabei spielen mit der lebendigen Natur, die Freude daran hat (s'amuse) (p. 97). Tief ist so die Verflechtung von Natur und Kultur. Man fragt den Boden, was er hervorbringen will; an einer Stelle antwortet er: «die Rebe», an anderen: «Getreide» — und man folgt ihm (p. 45). Wenn der Sand sagt: «trente-cinq degrés» (seine Temperatur) — so ist das Mass von Geistabtretung an die Dinge, das Mass ihrer Menschenhörigkeit hoch gestiegen.

Indem der Mensch den Dingen Leben von seinem Leben überantwortet hat, werden sie zunächst gezähmt und als seine

Welt geordnet und befestigt. Bei Ramuz sind der Mensch und seine Welt so eng und fast pflanzenhaft beieinander, dass man sich da an die grosse Strebung der zeitgenössischen Philosophie erinnern muss, die Kantsche Problemstellung zu überwinden, welche Mensch und Welt durch Kritik von einem jenseitigen Masstab her auseinanderriss und dann vergeblich wieder zusammenzufügen versuchte. Die heutige Ueberwindung dieses Risses soll dadurch geschehen, dass vom Zusammen- und Aufeinander-gerichtet-sein von Mensch und Welt als dem der Erklärung unbedürftigen Normalfall ausgegangen wird. Schon zu Kants Zeit hatten kleinere Denker wie Bardili und Krug diesen Ausweg aus der Kantschen Zerrissenheit eingeschlagen, welche, von einem scharf denkenden und lebensdünnen, daher den Folgen existentiell entschlüpfenden Menschen angerichtet, die Zeitgenossen wie einen aufgestörten Ameisenhaufen zu Rettungsaktionen aufregte. Die grosse Linie der Zeit allerdings suchte den Spalt einseitig vom Menschen, vom Ich her zu heilen. Wie nahe Ramuz nun jener erneuerten «ursprünglichen Synthesis» steht (die aber nur insofern eine ursprüngliche ist, als nicht ihre Teile noch ursprünglicher gedacht werden) — wird deutlich dadurch gezeigt, dass man die ganze Magie seines Denkstiles als ein Wechselspiel zwischen den Heideggerschen Begriffen von Vorhandenheit und Zuhandenheit ausdrücken könnte. Natürlich erhält das fundamentale Beieinander von Mensch und «seiner» Welt, welches eine wahre Blutsverwandtschaft ist (parenté [p. 46]) dadurch eine gewisse Brutwärme. (Ernst Jünger hat für solches Beieinander den Ausdruck «Genist».)

Was aber hinter dieser engen Verschränkung liegt, ist doch die grosse Angst, la grande peur, welche in den Menschen von Ramuz fast immer irgendwo wohnt. Sie suchen vor dem Unheimlichen das Heimische, und daraus erhebt sich das leidenschaftliche Bestreben von Ramuz, seine Welt moralisch und landschaftlich undurchbrechlich in sich zu runden und nach beiden Richtungen unübersteigbar abzugrenzen. Das spitzt sich bei ihm immer wieder auf die ganz konkrete Bemühung zu, das Waadtland als eine natürliche Einheit zu erweisen, und auf seine daraus folgende und darauf zielende stachlige und nicht ressentimentfreie waadtländische Staats-

gesinnung. «Et ainsi il s'est trouvé que ce qui est posé sur le sol sort de ce sol, les dehors et les dedans en étroit compagnonnage. Pour ce qui est des productions comme pour ce qui est des inventions de l'homme, partout la même parenté se retrouve. C'est ce qui rassure, c'est ce qui est beau. Maisons qui ont, pareillement à la plante, des racines non étrangères à la terre où elles sont logées; murs frères, murs cousins du caillou. C'est ici le pays de la solidité, parce que c'est le pays des ressemblances. Regarde, tout y tient ensemble fortement comme dans le tableau d'un grand peintre» (p. 46). «Et là où on habite et là où on travaille, c'est toujours la même terre, et nous qu'on est dessus on n'est sortis d'elle que pour y rentrer» (p. 49).

Aber bei dieser immanenten Betrachtung erhebt sich doch alsbald wieder die Frage des Masstabes, über der Kant die ganze Heimischkeit in der Welt zerbrochen hatte. So lange alles gut geht, braucht man den Masstab nicht. «On n'a pas besoin de montre quand les choses vont leur train, nous, le nôtre, et il y a accord entre les choses et nous» (p. 143). So strebt man, sich zu versichern, dass hier alles klar, wohleingerichtet und aufrichtig ist. «Est-ce que tout n'est pas clair ici et sans menterie?» (p. 49). «On ne voit que tranquillité, vérité, régularité. Ciel et terre, hommes, choses, tout qui déclare: tranquillité; déclare: régularité. Besogne tranquille, besogne simple; on a la ligne de conduite, on n'a pas envie d'en sortir» (p. 53). Aber nun das Entsetzliche: Wenn dies alles sich nicht mehr gegenseitig trägt, sondern masstablos in sich selbst versinkt! «Si la terre ment! Si tout ment!» (p. 56). Wenn all dies Feste, Bodenständige nur das Gegenbild einer spiessbürgerlichen Verkalkung ist! «Est-ce qu'il nous faudra nous sauver tout nus, comme on a lu qu'on faisait dans les pays où on se bat; est-ce qu'il nous faudra mourir de faim, quand même on a été précautionneux et prévoyants? Si rien ne tient plus! [1] si on ne peut compter sur rien! mais quel mal a-t-on

[1] Eine ganz ähnliche Etappe der Entwicklung tritt bei Bergengruen ein. Mit liebevoller Kleinmalerei wird das dumpfe, eng verschränkte, aber traulich «substantielle» Leben der Bürger geschildert, die «Tieren in dunstiger Stallwärme» verglichen werden. «Aber galt denn dergleichen auch jetzt noch? Oder war es zu einer blossen Aussenhülle geworden, unter der schon ein anderes, ein ins Untrauliche gewandeltes Leben flackerte?» (p. 171).

fait pour qu'on soit traité de la sorte?» (p. 169.) Nein, man hat dies Böse nicht getan, und so fällt man nicht ins Bodenlose. Es war nicht das von dem Hausierer verkündigte Zerreissen, sondern nur ein Erzittern der Welt, eine Drohung; man tastet um sich, nach sich selbst, nach seiner Welt, und alles ist darnach wieder fest und beieinander. «Ils doivent d'abord se refaire les bras et les jambes et se refaire eux-mêmes, avant de se servir d'eux-mêmes, puis commencent à s'en servir, s'étant remis debout, tendant le bras, posant le pied sur le plancher. — Ils se disent: ‚Le plancher est là.' — Ils sont refaits, le plancher est refait; ils vont au mur, le mur est refait. — Le mur qui est là, eux aussi qui sont là; je me suis regardée dans le miroir: je m'y suis vue, alors? . . .» (p. 201/202).

So bleibt es dabei: Der Mensch strebt, ganz unterzutauchen in diese heimische Gemeinschaft, er bestrebt sich, sein Haupt bis zur Unsichtbarkeit blind in die Gemeinschaft der Dinge hineinzudrücken wie ein Kind in sein Bett. Er will (wie Hegel sagen würde) nicht Subjekt, sondern Substanz sein. Das kommt zum Ausdruck in einer wahrhaft couéhaften Raserei des On-Sagens. Es wird nicht «ich», nicht «wir», sondern «man» gesagt. Ist diese Redeweise im heutigen volkstümlichen Französisch recht beliebt, so wendet sie Ramuz noch ganz masslos an — und mit so zahllosen Schattierungen, dass ihr eine eigene Zergliederung durch das ganze Werk des Dichters hindurch gewidmet werden sollte. Eine Hauptrichtung dabei ist, sich in die Gemeinschaft, und dadurch das eigene Sein und Tun in das allgemeine, übliche, gültige hineinzuschmiegen und ununterscheidbar hineinzuschmelzen. Dass es aber nicht gelingt, das Subjekt darin zu ertränken, zeigt sich daran, dass es nach dem «on»-Subjekt in Geschlecht und Numerus des Prädikatsnomens wieder auftaucht (z. B. «on est curieuses» [p. 135]). Es hilft nichts, sich zu verstecken; die letzten Wirklichkeiten zerren uns wie einen störrischen und aus dem Versteck der heimischen Kollektivität hervor: «C'est nous, qu'on doit mourir» (p. 175).

Und sogar von dieser letzten Ungeborgenheit und ohnmächtigen Zufluchtnahme gibt der Mensch den Dingen ab — nur damit sie ihm helfen, diese Welt aufrecht zu erhalten. Sie

sollen unaufhörlich sagen: «On est là» (p. 6/7). Ihr blosses Dasein genügt nicht wider die Einsamkeit und ihre Angst. Gerade aus ihrer Selbstverständlichkeit bricht das Grauen hervor. Sie sollen sagen: «Continuons, encourageons-nous, tout va bien» (p. 41).

Der Mensch belebt und zähmt sich so die Dinge zu zutraulichen Tieren (man denkt auch an die Geschichte von Rübezahl) — und es ist bekannt, welche Rolle die Verwandlung ins Tier in der Magie spielt, sowohl bei den primitiveren Völkern (z. B. der Totemismus) wie bei den modernen magischen Dichtern — etwa bei Ernst Jünger, der die gesamte Technik in ein nicht gezähmtes, sondern von Natur zahmes glückliches Tier verwandelt. Aber das zutrauliche Tier kann auch tückisch sein wie kein wildes, und so ist es hier. Das ruhige Dasein der Dinge, dessen feste Verlässlichkeit sie dem Menschen zureden sollen, wird zu einer Ungeduld, und zwar zu einer aktiven, die sich selber irgendwie ankurbelt: «S'impatienter», wie es auf Seite 61 vom Auto gesagt wird. Die Lagenenergie der ruhenden Dinge wird zu einem beobachtenden Abwarten, sei es gemütlich oder heimtückisch, einem Zum-Sprung-ansetzen, einer unaufhörlichen virtuellen Tätigkeit. «Dans l'immobilité de tout, un lent déplacement de tout, comme quand on dit que le bois travaille» (p. 84). So wird das Heimische heimlich, und das Heimliche ist wieder das Unheimliche. Was wartend uns zu Gebote steht, kann auch lauern, uns belauern, den Augenblick unserer Schwäche. Und wir können die Dinge nur durch unser Identitätsdenken festnageln. «Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles» (Proust, *Du côté de chez Swann,* I, 15). Im Grunde ist der Gedanke Kantisch. Wie es geht, wenn die hypnotisierende Kraft der Identitätssetzung nachlässt, zeigt dann jene Bilderfolge Wilhelm Buschs aus den *Münchner Bilderbogen,* die beginnt: «Heut' bleibt der Herr mal wieder lang, still wartet das Amöblemang». Als der Herr dann betrunken und wehrlos nach Hause kommt, wandelt sich die heuchlerische Zuhandenheit und Dienstbereitschaft des Ameublements in eine Orgie koboldhafter, tierverkleideter Nickeleien. Die Dinge sind hier

im magischen Bereiche wie die Katzen: von katzenhafter Zutunlichkeit und zugleich katzenhafter Bösartigkeit und mit aufreizender Bosheit gespielter Unabhängigkeit. Es ist eine Unabhängigkeit, welche so wenig wie bei einer Katze objektiv, sondern nur in der grösseren Abhängigkeit des Menschen besteht. So ist auch der Ramuz'sche Stil von katzenhafter Grazie, Kindlichkeit, Preziosität und Böswilligkeit gegenüber der Vernunft — von einem Sichversagen, genau wie Ramuz sich oft versagt der Auseinandersetzung mit dem, was jenseits seiner Heimat liegt. —

Doch haben die Dinge im Grunde nichts gewonnen dadurch, dass das Ich ihnen einen Teil seines unerträglich gewordenen Lebens überantwortet hat und sie es an sich gerissen haben. Sie nehmen den Menschen nicht mehr ganz ernst, sie spielen mit ihm, aber sie sind selbst dadurch nicht mehr ernst zu nehmen. Ich und Gegenstand stehen normalerweise in einer tiefen vernunftlos-vernünftigen Entsprechung und Deckung; und wenn in diesem Verhältnis eine Verschiebung eintritt, dadurch dass eins davon seine Rolle nicht mehr spielen kann, so leidet das Gegenglied ebenso darunter. So sehen wir hier die Dinge mit dem Gewinn ihrer falschen vernunftfeindlichen Belebtheit ihre eigentliche eingeborene Eigenständigkeit und Körperhaftigkeit verlieren. Wenn grauer Dunst die Farben und Umrisse der Dinge verwischt, so sind sie alle aus demselben Stoff zugeschnitten (p. 97). Deutlicher noch zeigt sich die Entkörperlichung darin, dass die nach gewohnheitsmässigem Vernunftsinstinkt vorgenommene Hineindeutung der eigentlich körperverleihenden Tiefendimension in das «ursprünglich» zweidimensionale Sehbild unterbleibt. (Es ist kein Zufall, dass die Nachträglichkeit und Denkhaftigkeit der optischen Dreidimensionalität von einem absoluten Idealisten und Leugner der Wirklichkeit der Dinge, Berkeley, entdeckt wurde.) «Entre les troncs, le lac est dressé tout debout; son coutil pend par rectangles, bouchant exactement les vides; des rideaux de lac sont tendus de tronc à tronc comme de la toile; on voit dessus des choses peintes: un bateau, un cygne, un second bateau, un pêcheur» (p. 15). Auf dem See erscheint «une barque là-bas pendue en l'air, plus près une voile posée sur un toit comme un papillon sur la

fleur» (p. 54). Ein Mann zu Pferde, «ayant à ses côtés les maisons du village, tandis que les épaules et la tête sont dans le ciel» (p. 80). Die perspektivische Tiefe des Seespiegels wird als Abhang (pente) eingeführt, der oben abbricht; «elle est comme un toit d'ardoise lavé par la pluie» (p. 139). Ein Rechen auf einem Erntewagen kratzt auf dem Himmel entlang: «égratignement des dents des râteaux sur le ciel, comme si l'économie allait jusqu'à râcler les nuages» (p. 146). Jemand bemerkt zwei Männer, «qui ont pris un sentier de traverse et leurs têtes sont sur la haie» (p. 159). (Wir erinnern nur im Vorbeigehen an den ungeheuren Neuaufstieg rein sehmässiger, doch streng strukturierter Flächigkeit in der Malerei, den Cézanne heraufgeführt hat.) [1]

Daraus ergibt sich sofort eine zumittst magische Folgerung. Mit den Körpern wird ihre Undurchdringlichkeit aufgehoben, da Verschiebungen im flächigen Sehbild, ohne Annahme eines Ausweichens in die Tiefendimension hinein, die Dinge quer durch einander hin führen müssen. Wo die Ausschliesslichkeit der Materie aufgehoben ist, da ist ihre Trägheit, ihre Masse, ihre letzte Wesenhaftigkeit aufgehoben. Ramuz zieht hier aus jener Unmöglichkeit, in der Fläche die Dinge ausweichen zu lassen, die radikale Folgerung, dass was durch Ueberschneidung hinter anderem verschwindet und was nicht wahrgenommen wird, nicht existiert. Jene Köpfe auf der Hecke treten hinter ihr hervor: «ils ont de nouveau un corps» (p. 160). Nach dem höchsten Entsetzen der endzeitlichen Erwartung, hervorgerufen durch den Untergang der Dinge in der Dunkelheit des ausbrechenden Gewitters, werden diese neu gemacht («sont refaits») (p. 202). Einige Felsen werden vom Dunst dem Blick entzogen: «ils furent supprimés» (p. 100). Ein längeres Stück (p. 8—10) schildert, wie ein an der Strassenböschung liegender Handwerksbursche

[1] Es ist doch wohl kein Zufall, dass Hieronymus Bosch, den Jünger mit gutem Recht immer wieder als den eigentlichen Maler des Magischen feiert, seine Figuren unkörperlich, knochenlos, schwebend, «mehr flachdekorativ als plastisch» malt — und das nicht aus Primitivität, sondern aus bewusstem, frei schaltendem Ausdruckswillen. (Vgl. *Niederländische Malerei im XV. und XVI. Jahrhundert,* Amsterdam und Leipzig 1941, S. 191. — Daselbst auch ein Ausschnitt aus den «Sieben Todsünden» im Escorial, der einen Tisch in ganz Cézanne'scher, flächiger Aufsicht zeigt.)

sich damit vergnügt, durch Heben und Senken seines Fusses Haus, Kirche, Kirchhof, Dorf verschwinden und wieder erscheinen zu lassen: sie zu beseitigen und wieder ins Dasein zu rufen. «Ils disent que je ne suis rien, qu'ils y viennent voir, je suis tout. — C'est moi au contraire qui commande, je fais, je défais» (p. 9). Hier wird das aus den Fugen geratene Verhältnis des Ich zu den Dingen ganz klar. Der Mensch fühlt sich in dem unserem Verstande zugrunde liegenden mechanischen Weltbild als nichts und gibt den Dingen alles. Aber sich als alles und die Dinge als nichts zu fühlen, ist für ihn beinahe dasselbe; und es ist kennzeichnend, dass er sich diese magische Macht nicht nur als Zerstörung deutet, was sie sein kann, sondern auch als Schöpfertum, was sie nicht ist.

Es ist vielleicht bedeutsam für die Einheitlichkeit des Denkstiles unserer Zeit, dass die Physik heute zu ähnlichen Einstellungen gelangt. Auch sie erwägt, ob die Dinge wirklich irgendwie sinnvollerweise als existent bezeichnet werden können, während sie nicht «festgestellt» werden. Auch sie gibt den Dingen, sogar ihren kleinsten Teilen, eine fast magische Lebendigkeit und Freiheit der Entscheidung. Auch sie legt gleichzeitig dem Ich eine absolute Macht bei, welche von den Dingen überhaupt nicht abgestreift werden kann, sondern als der Beisatz des Beobachters zum reinen Sachverhalt unübersteiglich bleibt. Auch sie vermag den festen Beziehungspunkt der Bewegung nicht mehr festzuhalten und sieht sich dem seit Jahrtausenden geahnten absoluten Relativismus offen gegenüber. Bei Ramuz ist die Relativität aller Bewegung zu einem raffiniert ausgebauten dichterischen Stilprinzip geworden, das auch im vorliegenden Buche angewandt wird. Wenn das Subjekt sich zwischen den Objekten bewegt, so kann diese Beziehungsrichtung genau so gut vernachlässigt und die scheinbare Bewegung der Gegenstände auf das Subjekt zu und von ihm weg zum Ausgangspunkt genommen werden. (p. 67). Und man kann die «scheinbaren» Verschiebungen der Grössenverhältnisse der Dinge gegeneinander beim Ortswechsel des Subjektes auch kaltblütig ohne Aenderung der relativen Koeffizienten als wirkliche und fundamentale beschreiben (p. 81). Und schliesslich kann man die Bewegungen des Sehmediums gegen die

Dinge auch als Bewegung der Dinge gegen das Sehmedium auffassen — oder mindestens als Bewegung der Dinge mit dem Sehmedium (p. 83/84).

Der Sinn der Relativität im gegenwärtigen magischen Zusammenhang ist der, dass das vom Ich abgeworfene Absolute nicht an den Dingen hängen bleibt, zurückgeworfen nicht am Ich hängen bleibt, sondern immer weiter geschoben wird und zu einem Progress ins Unendliche führt, dessen Wesen die Flucht ist.

Eine weitere Analogie des magischen Lebensgefühls, wie es sich hier bei Ramuz seine Form schafft, zur modernen Physik ist, dass diese dem Gedanken der Unstetigkeit machtvoll Bahn bricht. Das Unstetige ist aber das Ruckhafte, das Ruckhafte ist das Maschinen- und Automatenhafte (während wir die natürliche Bewegung als fliessend anzusehen gewöhnt sind) und das Automatenhafte ist das Phantasmagorische, Magische. Unter den magischen Dichtern der Gegenwart ist es besonders Ernst Jünger, bei dem der Gedanke des unstetigen Rhythmus und des magischen Automatismus eine ungeheure Rolle spielt. Hier bei Ramuz können wir das Unstetige aus seiner Keimzelle, der zweigliederigen Reihe, deren eines Glied sich verneinend vom andern abbricht, entstehen sehen. «On entendait aiguiser une faux; on n'entendait plus aiguiser la faux» (p. 13). Von hier baut sich der Rhythmus der Unstetigkeit automatisch weiter: «Et cependant deux grandes filles se sont montrées, allant du côté de l'eau avec une corbeille à lessive. — La corbeille à lessive est entre elles, et, elles, elles se penchent vers elle, chacune la main passée dans une des anses d'osier; penchant l'une vers l'autre tirées de côté par le poids, ployant dans le milieu du corps; ont des robes de toile, sortent du soleil pour rentrer dans l'ombre, ressortent de l'ombre, sont dans le soleil» (p. 16). Und von da aus dringt das Magisch-Automatische zumittst in den Lebensprozess des Menschen und in seine Tätigkeit ein. «Toujours les cordonniers sont où c'est le plus étroit, où c'est le plus sombre, et ils aiment à être sous terre, alors leur figure se montre à hauteur de vos chaussures, tandis qu'ils en tiennent une autre paire sur leurs genoux. Et ils font avec leurs mains un drôle de mouvement, qui consiste à les écar-

ter, puis les rapprocher, mécaniquement; tout à fait comme ces cordonniers de carton articulés, qu'on voit fonctionner, en guise de réclame, dans les vitrines, le jour de l'an. — Avec un gros œil comique et mobile sur le côté de leur figure: voilà que ça va, c'est remonté; mais dans la vie également tout est remonté; la mécanique de la vie allait; les mains du cordonnier ne s'arrêtèrent nullement, quand Caille heurta» (p. 30/31).

Hier ist die Sachbezogenheit in der Tätigkeit des Menschen nur noch scheinbar.[1] So zeigt sich, dass die normale Deckung von Ausdruck und Zwecktätigkeit zerstört ist zugunsten des ersteren, und das ist magisch. «Wenn man rudert, ist es nicht das Rudern, das das Schiff bewegt, sondern Rudern ist nur eine magische Zeremonie, durch welche man einen Dämon zwingt, das Schiff zu bewegen.» (Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches* I, 111.) Wie völlig äquivalent dabei die Absolutsetzung des Ich-Poles und die des Gegenstands-Poles ist[2], zeigt sich bei Jünger breit ausgeführt im *Arbeiter,* der kaum einen andern Inhalt hat; hier bei Ramuz etwa an dem kleinen Zug, dass kurz vor der zitierten Stelle mit ihrer magischen Zeremonie des Schuhmachers gesagt wird: «Handwerke» (nicht: «Handwerker») «sehen euch kommen». —

Wenn wir hier das magische Lebensgefühl des Dichters Ramuz immer wieder als Störungszeichen bezüglich der Grundstruktur der Menschenwelt auslegen mussten, so ist darüber nicht zu übersehen, dass nicht nur eine solche Störung und Spannung für den grossen Künstler einen vielleicht vielversprechenderen Stoff seiner Kunst abgibt als der Normalfall, sondern dass das magische Element keineswegs schlechthin als krankhaft und unerlaubt betrachtet werden

---

[1] Auch Ernst Jünger hat diese Analysen von Handwerken, die das scheinbar Zwecktätige als Erfüllung reinen und weithin magischen Ausdrucksstiles erweisen; vgl. *Das abenteuerliche Herz,* zweite Fassung, S. 38 ff., 202 ff.

[2] Wir haben früher einmal diesen Zug in einem summarischen Ueberblick über das europäische Gegenwartsschrifttum durchgängig als typisch herauszustellen versucht; vgl. *Schweizer Monatshefte* XX, S. 241 ff. (September 1940).

darf. Im Grunde kann man jede Massierung übersinnlicher Bedeutsamkeit und Macht an diesem oder jenem Punkte der Welt als magisch bezeichnen («mana»); und eine Religion, welche gänzlich unmagisch sein will, wie der Protestantismus, gelangt durch Ausschluss solcher dinglicher und verörtlichter «Heiligkeit» nur dazu, dass die begrenzte Substanz, die dem Menschen in dieser Hinsicht gegeben wird, sich in der Unendlichkeit des Weltenraums verflüchtigt. Dies ist vielleicht als Durchgang nötig. Aber es ist auch nötig, dass der Künstler bleibe als der Hüter eines Weltbildes, in dem es, für den Menschen erreichbar, eine gestalthafte Ballung des Ewigen gibt. Und des Künstlers magische Belebung der Welt ist auch ein Abbild echter Religion, welche darin besteht, dass der übermüdete und hoffnungslose Mensch sich selbst im Innersten zum Gegenstand macht, indem er seine Bewegungsfähigkeit als spontane ganz der höheren Macht übereignet.

# PROBLEME DER VALÉRY-BETRACHTUNG

*Von Julius Rütsch*

Die Literatur über Valéry ist vorwiegend Erklärung und Zusammenfassung; nachzeichnende Systematik des Denkens, Deutung seiner im dichterischen Werk versinnlichten Gestalt. Dabei die ungewöhnliche Situation, dass die Erklärer in Konkurrenz zum Autor geraten, der einerseits selbst der beste Kommentator seines Werks ist, anderseits seine Gedichte als etwas zwar nicht Fertiges, aber nun einmal Ausgeliefertes jeder (oder keiner) Deutung für fähig erklärt. Larbaud hat im umfangreichen Valéry-Schrifttum das Fehlen des biographischen Standpunktes festgestellt und diesem Mangel zugleich abgeholfen durch seinen «Paul Valéry» [1], der einen geistverwandten Entwurf von des Dichters äusserem Leben gibt. Auf ihn stützt sich ergänzend die Biographie, mit der Franz Rauhut sein Valéry-Buch einleitet.

Hingegen hat das stilkritische Interesse noch keine kohärente Untersuchung von Valéry's ganzem Werk hervorgebracht, höchstens dass es als ein Hilfsmittel, unter andern, der Exegese mitwirkte. Das ist wohl zu verstehen. Wenn E. R. Curtius sagt [2], dass die kritische Betrachtung dieses Dichters ebenso verlockend wie entmutigend sei, so hat das noch andere Gründe als den von ihm selbst vorgebrachten, — dass nämlich der Autor selbst seine Dichtungen nur als Abfälle der reinen Denktätigkeit behandle; — mehr als das ist es der hypothetische Charakter von Valéry's Werk, der es dem Betrachter so schwer macht, Fuss zu fassen. Es fehlt, wenigstens wenn es nach Valéry's Willen geht, jene sonst gewohnte biologisch unmittelbare In-Eins-Setzung von Person und Werk, die es gestattet, einen Zug der dichterischen Sprache ernst zu nehmen und zu deuten wie einen Zug des Gesichts. Zwar liegen heute von ihm «Gesammelte Werke» vor, mit Gedichten, Dramen, selbst Erzählungen, Abhandlungen, Gesprächen, Reden, Briefen, dem gesamten Apparat des Klassikers; aber ein Einsichtiger wird ihn nicht so nehmen, vielmehr bemerken, wie die meisten solchen Gattungsbezeichnungen hier danebentreffen und ein zugleich leichtsinniges und überlegenes Anders-sein erraten lassen. So ist das Ganze zunächst in Klammern zu setzen und als eine blosse Möglichkeit zu betrachten, die nach des Dichters Meinung auch eine

---

[1] in: *Domaine français* (Gallimard 1941). [2] *Französischer Geist im neuen Europa*, p. 171.

verschiedene sein könnte, aber in der Wahrheit der Geschichte freilich keine andere mehr sein kann. Valéry hat besonders in den letzten Jahren die einfache Identifikation seiner Person mit dem Autor seiner Werke zurückgewiesen, z. B. im Brief an Jean de Latour, der als Einleitung zu dessen Buch auftritt.

Mehr als die französische hat sich die fremdsprachliche Kritik, die Valéry der deutschen oder der englischen Anschauungsweise interpretierte, darum bemühen müssen, einen nicht im Zusammenhang mit seinen Lebensdaten schaffenden Dichter überhaupt vorstellbar zu machen. So hat T. S. Eliot in seiner «Brief Introduction» Valéry den Engländern als einen im biographisch-anekdotischen Sinn ebensowenig interessierten wie interessanten Dichter vorgestellt, der sich nicht in der geständnismässigen Aeusserung der Gefühlswerte seiner Existenz ausgibt, sondern die davon abzuleitende Spielregel zum Gegenstand seines Ernstes macht. Weder subjektiv, — denn der «Grammatiker des Ich» (Guéguen) spricht nie von seinem persönlichen Ergehen, — noch objektiv, — er sieht keine isolierten oder ruhenden Dinge, — entzieht sich Valéry dem Betrachter mit jener Schlangenbewegung, die ihn überall charakterisiert, nach der Aussage von Guéguen sogar in seiner körperlichen Gebärde. Wie den Spieler interessiert ihn das Mögliche, die Ersetzbarkeit, die Verwandlung der Werte.

«je tente involontairement de modifier ou de faire varier par la pensée tout ce qui me suggère une substitution possible dans ce qui s'offre à moi, et mon esprit se plaît à ses actes virtuels.» [1]

Immer wieder hat Valéry gleichermassen das Dasein und das literarische Schaffen als Spiel bezeichnet; die zwischen Chance und Macht problematisch vorschreitende Existenz des Herrn Teste ist ein «jeu personnel» [2]; «sortir du jeu» [3] und «rentrer dans le jeu» [4] sind Grundvokabeln seines Welttheaters. In der poetischen Hervorbringung ist das Spiel ins Produktive gehoben: «Jeu, mais solennel, mais significatif; image de ce qu'on n'est pas d'ordinaire.» [5] Der Zufall als der gegebene Welt- und Lebensstoff, ihm gegenüber das seiner selbst habhafte Bewusstsein, das verzweifelt danach trachtet, diesen Stoff nach strenger Methode zu regieren, zu klassifizieren, wobei aber die Methode immer eine zu suchende ist: das ist dieses Spiel. «Transformer le hasard en chance», hat es Thibaudet formuliert; später Valéry mit einer Wortverschiebung: «le plus bel effort des humains est de changer leur désordre en

---

[1] *Fragments des mémoires d'un poème*, in: Noulet, p. VIII. [2] *Monsieur Teste*, p. 135. [3] *Monsieur Teste*, p. 57. [4] *Cimetière marin*. [5] *Littérature*, p .12.

ordre et la chance en pouvoir.»[1] Seine Abwesenheit vom unmittelbaren, unfreien Ernst des ins Dasein beschränkten Individuums, seinen Spielerleichtsinn und seine nihilistische, formverliebte Strenge hat er am knappsten ausgesprochen, wo er von der Literatur sagt: «je n'y voyais qu'une combinaison de l'ascèse et du jeu.»[2]

Haben wir in seinem Werk aber wirklich nur das nach gewissen absolut bewusst gehandhabten prosodischen Rezepten geschaffene Ergebnis eines solchen Spiels vor uns, seien diese Rezepte übrigens aus klassischer Tradition oder symbolistischer Verfeinerung, oder beiden, herstammend? So will es Valéry selbst haben; der Betrachter, der sich diesen Standpunkt gehorsam aneignen wollte, würde sich zum öden Studium einer rein handwerklichen Leistung verurteilen. Die bisher vorhandenen Versuche, die in dieser Richtung gegangen sind, haben mehr das Mühsame an Valéry's Schaffen sichtbar gemacht als das Formzeugende und waren jedenfalls ausserstande, die mächtige Einwirkung der Gedichte auf die Gemüter, ihre Haltbarkeit, ihre mitteilsame Energie auf rationale Formelemente zurückzuführen. Reine Inhalts-Analysen, obwohl sie in Gegenbewegung zum Dichter das «Gemachte» wieder zerstörten, drangen oft weiter vor, denn sie waren nicht zu leisten ohne eine Angleichung an die mythische Kraft, die jenseits aller Absicht eine Gemeinsamkeit von Dichter und Hörer herstellt. Auch unser Bild von Valéry selbst, so trocken er sich zu geben liebt, so sehr er jeden pittoresken oder imposanten Zug an seinem Porträt im Entstehen unmöglich macht, unser Bild von ihm ist doch ein poetisch gestalthaftes; am schönsten, wenn auch nicht ganz richtig, von der gern mythologisierenden deutschen Betrachtung entworfen, wenn E. R. Curtius ihn als trauernden Luzifer sieht. Der Theoretiker Valéry würde sich als Luzifer nur in der fast gesichtlosen Figur des Herrn Teste gesehen wissen wollen, der Dichter Valéry hat ihn in mannigfachen, reichgegliederten Gestalten verleiblicht. Immerhin ist Valéry nicht ein sehr «sichtbarer» Dichter; sein Mythus schwebt zwischen den Geschlechtern («Narcisse» — «Jeune Parque»), ja zwischen Tieren, Pflanzen und Ideen, er ist eher in der Beziehung zwischen den Dingen zu fassen als in den Dingen selbst, also u. a. im Rhythmus. Er ist «hörbar» im trauernden und betörenden Alexandriner von «Narcisse» und «La jeune Parque», einem lautgewordenen, mit sich selber sprechenden Schweigen, hörbar aber auch im gebrochenen Decasyllabus («Le Cimetière marin»); er ist verhüllter im zischelnden und klappernden mono-

---

[1] *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé*, in: *Variété III*, p. 23.
[2] *Fragments des mémoires d'un poème*, p. XIII.

tonen Kurzvers des Serpent und im wütenden der Pythie; und wieder ganz nah im verflüchtigten Spiel der kürzeren Gedichte.

Er ist «denkbar» als ein fast über menschliches Vermögen reines geistiges Verhalten: die unbedingt gespannte Aufmerksamkeit auf sich selbst, die narzissische Bemühung um den Besitz des eigenen Bewusstseins, der tödliche Versuch, gleichzeitig zu sein und sich zu sehen. Dieses Bild äussersten Wachseins ist der Mittelpunkt der meisten Valéry-Darstellungen, — wie in der Regel auch der Aeusserungen von Valéry selbst —; dazu gehört aber als wenn auch selten bewusst ausgesprochene Ergänzung das Gegen-Element, der Schlaf, manchmal als hantise des unwilligen Bewusstseins, als Zugeständnis und zeitweiliges Herunterkommen (wie in «Monsieur Teste»); Gedichte wie der «Serpent» oder «Le Cimetière marin» postulieren ihn, ohne von ihm zu reden, durch quälende Schlaflosigkeit, andere, wie «La jeune Parque» und «Narcisse» sind im Schlaf oder sinken in ihn hinein; manche auch umspielen Schlaf und Bett mit Zärtlichkeit («La Ceinture», «Ode secrète»). Züge der Rührung, Sanftheit fügen sich damit lösend zu jenen gespannten der Strenge. Das sanftmütige Entzücken des ruhenden Müden, die umrissauflösende Vermischung mit den Tüchern des Betts und auch die heftigeren Erscheinungen einer intensiven Sinnlichkeit — in ihnen zeigt sich der lebenspendende, aber vom Bewusstsein und vom Formwillen beherrschte Grund von Valérys Poesie. Von dem sinnlichen Glück des sich selbst empfindenden Körpers geht bei Valéry oft ein gerader Bezug zu einem gleichen Zustand des Bewusstseins; der Körper ringelt sich im Bett zur wohligen Insel, und solche Inseln bildet in der geistigen Welt das Bewusstsein. («La jeune Parque».) Claudel hat in diesem Zusammenhang eine der besten Definitionen für Valéry gegeben in der kurzen Formel: «le plaisir atteint par la définition.» [1]

Wer sich mit Valéry beschäftigt, fühlt sich, in Assimilation an den Gegenstand, zur knappen Definition veranlasst; und wir haben alles was die Interpreten sonst noch über den Dichter zu sagen haben, meist schon in ihrer Anfangsformel voraus: «Luzifer» (Curtius), — «Poète pur» (Bremond, Porché), — «Poète philosophe» (Thibaudet, Guéguen, Alain), — «Classique du symbolisme» (T. S. Eliot, Marcel Raymond), — «Magischer Sprachkünstler» (Rauhut, unter Verwendung eines Vosslerschen Begriffs).

Die nach so heterogenen Gesichtspunkten ausgerichteten Interpretationen finden ihre Kritik und Ausschöpfung in den drei zusammenfassenden Werken, die heute eine allgemeine Belehrung

---

[1] *L'oiseau noir dans le soleil levant,* p. 158 (Gallimard 1929).

über Valéry und das auf ihn gerichtete Denken gewähren: Rauhut, Latour, Noulet, die etwa zu ergänzen wären durch Lefèvre's «Entretiens avec Paul Valéry». — Rauhuts Deutung ist eine solche ad exteros, ähnlich wie die kürzere von Eliot; bei grösstem Scharfsinn und einer vieles klärenden Fähigkeit zur Zusammenschau doch aus einem grundfremden Geist hervorgegangen. Latour und Noulet geben eine intime, oder interne, Darstellung; sie halten sich zunächst an Valéry's Satz: zuerst habe man sich zu vergegenwärtigen, was der Dichter gewollt und welche Schranken er sich selbst bewusst gesetzt, welche Hindernisse sich zu überwinden gegeben habe; — und von hier aus wird seine gedachte und sprachgewordene Welt entfaltet. So entwerfen die beiden französischen Bücher wieder jene «Introduction à la méthode de Paul Valéry», die als Ziel den Valéry-Darsteller zu faszinieren pflegt und manchen der Studien den Titel geliefert hat, z. B. der von Eliot und der oberflächlichen von André Maurois.[1] Die treueste und zugleich überlegene ist die von Jean de Latour, die ausserdem durch eigene Glossen Valéry's kostbar ist.

Für Latour und Noulet ist Valéry der Dichter des bewussten Geistes (poète de l'intelligence), so ist ihr Augenmerk ausschliesslich auf den Denkzusammenhang, die Ausbildung einer rigorosen Methode gerichtet. Das dichterische Werk wird nicht anders als in Funktion der Methode gesehen, als ihre Anwendung (Latour), als Allegorie des Denkens (Noulet). Emilie Noulet weist deshalb die bremond'sche Auffassung von Valéry's Gedichten als poésie pure zurück und sieht in ihnen vielmehr die konsequente Entwicklung einer Idee, die Selbstdarstellung des werdenden Bewusstseins. Latour nähert sich mehr Valéry's eigener Auffassung, indem er den Dichter als ein von der Zentrale aus argwöhnisch kontrolliertes Sonderlaboratorium des Philosophen sieht und den Dichter selbst durchaus bemüht zeigt, den poetischen Zustand zu dominieren. Die Dichtung ist dann vollkommene Vergegenwärtigung des zwischen Objekt und Subjekt wirkenden Rapports: «L'objet considéré ne fait plus que fournir l'occasion de s'intéresser au sujet percevant.»[2] Ideenlose poetische Gegenwart, als nicht gedachte, aber auf methodische, synthetische Weise erreichte Wirklichkeitsbewältigung, das wäre dann die im chemischen Sinn «reine» Poesie. Valéry selbst hat dieser Bestimmung applaudiert.

Einführung in die Methode: Darstellungen dieser Art setzen in vielleicht naiver Weise eine Einheit des Gegenstandes voraus, die das biographische und das stilistische Element weit hinter sich lässt

---

[1] in: *Etudes littéraires*, New York 1941. [2] Latour p. 160.

und auch den intellektuellen Bereich auf einen einzigen logischen Plan reduziert, wo Unvorhergesehenes nicht Raum hat und die lebendige Existenz in eine Formelwelt übergeführt wird. Wieder teilen hier die Deuter mit ihrem Gegenstand die Gefahr; wie der Dichter möchten sie am liebsten alles mit einem Wort sagen. Nur höchst selten sind die Aufgaben wahrgenommen worden, die der gattungsmässig bedeutende Umfang von Valéry's Werk und seine deutlich ausgesprochene Stufung im zeitlichen Entwicklungsablauf, stellen. Valéry verführt zur Einheit; was nicht schlüssig hineingeht, vernichtet er, indem er es uninteressant macht. Wer hätte z. B. Lust, die drei «états» des Narcisse-Themas vergleichend zu untersuchen: den weichlichen, symbolistisch verspielten «Narcisse parle» der Jugend, den klassischen von «Fragments du Narcisse», der unter schwelgerisch blühenden Linien doch «einen athletischen Bau erraten lässt» (Rauhut), und den rhetorischen von «Cantate du Narcisse» [1], wo der früher so üppige Reichtum zu überdeutlicher Libretto-Motivik abgemagert ist? — Und wer hätte n i c h t Lust, den Narcisse, natürlich in seiner klassischen Form, als etwas Einmaliges zu nehmen und aus ihm den ganzen Valéry als etwas Einmaliges systematisch zu entfalten? Die Valéry-Literatur gibt damit ein Beispiel für die empfundene Langeweile des Zeitlichen, der Wiederholung, der Einzelheiten und nähert sich gern dem Ideal Teste, in dessen ödem Zimmer sie dann zu landen droht. Diese Ungeduld zur zeitverneinenden Einheit hin nannte der Dichter mit Ironie «Genie, ô longue impatience», — mit Ironie, denn «impatience» ist hier eine Ungeduld, die sich unter unerträglicher Spannung zur langsamen Geduld umwandelt. Im Zeichen geduldiger Ungeduld stehen jene Deutungen einzelner Gedichte, die sich vom Einzelnen her vortasten und dabei für uns ertragreicher sein können als die Gesamtdarstellung der Methode (auf die hier allerdings jeder Einzelzug rasch zurückführt). Hervorragende Beispiele sind die Deutungen der «Jeune Parque» durch Thibaudet und Emilie Noulet, des «Serpent» durch Curtius, Lefèvre, Alain, des «Cimetière marin» durch Cohen, der «Aurore» durch Rauhut, des «Narcisse» und «Les Pas» durch Spoerri. Nach so vielen Bemühungen sind wir so weit, dass die einst für dunkel gehaltenen Gedichte von «Charmes» kaum mehr grössere Schwierigkeiten bereiten. Sie sind auflösbar, denn sie gehen nicht, wie die Gedichte Mallarmé's, vom Wort aus, sie bringen einen geistigen Zustand oder Vorgang zur Sprache. Sie lassen sich mit grösserer Genauigkeit fassen als naivere Gedichte. Ihr Geheimnis ist bewusst durchorganisiert und lässt sich,

---

[1] in: *Mélange*, p. 205 ff.

ist einmal der Gesichtspunkt gefunden, aus den sinnbildlichen Formen, von den kleinsten bis zu den grossen, auf seinen Ursprung zurückführen. Würde das freie und ungenaue Wesen der Sprache es dulden, so müsste alles aufgehen wie eine Rechnung. Trotzdem ist diese Poesie, die Selbstbiographie der «intelligence désolée» (Rousseaux), ebensowenig eine philosophische als sie poésie pure ist. Sie bedeutet zwar etwas, aber sie entwickelt es nicht; sie geht aus von einem Zustand, aus dem eine Philosophie hätte hervorgehen können. Statt dessen ist ein Gedicht geworden. Die Kritik hat deshalb ihre Aufgabe nicht recht erfüllt, wenn sie nach überzeugender Darstellung der geistigen Zusammenhänge hinterdrein als Anhängsel Bemerkungen über das Handwerk aufhäuft; sie hätte gerade den schwebenden Zustand zwischen dem «aspect mythique», dem philosophischen Sonderfall, der nach Valéry nur da ist «pour fixer les idées», und der selbstherrlichen Poesie zu erfassen. Gegenüber der glänzenden, aber allzu systematischen Erklärung des «Cimetière marin» durch Gustave Cohen hat Valéry eingewendet: «Mais je n'ai entendu prendre à la philosophie qu'un peu de sa couleur.» Der Dichter wählt nach methodischer Vorbereitung seiner Mittel das Thema, etwa wie ein musikalisches, und führt es in der ihm zugehörigen Formumgebung durch, den «Cimetière marin» in philosophischer Farbe, den «Serpent» im scharfen, manchmal begrifflich klappernden Ton theologischen Disputs, den «Narcisse» als üppig weiche, musikalische Elegie. T. S. Eliot sagt: «Dans la Pythie, je ne trouve pas de philosophie, mais la situation poétique d'un état défini et unique de l'âme dépossédée. Dans le Serpent, je ne trouve aucune philosophie, mais un poème qui possède des parallèles et qui en aura d'autres; un thème aussi ancien que les Upanishads et perpétuellement nouveau: Le Malin et la plaie et le couteau.» (Echanges 1, 93.) Eine Dichtung der objektiven Themen mit jedesmal eigener Formensprache wäre indes ein Unding, wenn sie nicht teilhätte an einem beherrschenden Drama und den von dort aus bestimmten formalen Möglichkeiten. Valéry's Welt ist überall unendliche Reflexion; sein Denken hat das Denken selbst zum Gegenstand; so spricht seine Poesie über sich selbst, über ihre Kondition, ihr Werden, ihre Gefahren, ihren Selbstbesitz. Es ist eine Poesie der Poesie in viel entschiedenerem Grad als einst die der deutschen Romantik. Valéry äusserte sich zu Lefèvre: «J'incline à croire que l'essence de la poésie est la recherche de la poésie même.» In «Monsieur Teste» und «La jeune Parque» schafft sich also die Poesie das Spiegelbild ihrer selbst: «Je me voyais me voir», und objektiviert die Spiegelung wieder im «Narcisse».

Emilie Noulet will in der Komposition des Gedichtbandes

«Charmes» den wohlkonstruierten Plan einer Selbstdarstellung des Bewusstseins erkennen. So überzeugend im ganzen der Weg ist, der von der inspirierten Frühe in «Aurore» zur Ernte von «Palme» führt, so muss doch ihre Erklärung das einzelne Gedicht auf einen blossen Stellenwert beschränken und vermag es nicht anders als abstrakt zu nehmen. Sie teilt mit dem Autor die gewaltsame Neigung, der Konstruktion zuliebe auf überzählige Reichtümer Verzicht zu leisten, sie vernachlässigt die Verschiedenheit der Gedichte und sieht ihre doch energisch ausgesprochene körperlich-sinnliche Seite überhaupt nicht.

Wie zwischen philosophischer und «reiner» Dichtung müssten hier wieder die Nuancen gefunden werden, die dem selben Gedicht als einem Motiv der comédie intellectuelle und einem selbständigen Werk eigen sind. Valéry bleibt mit seiner Poesie der Poesie zwar auf der Linie des Mallarmé'schen «Coup de dés», aber er mildert sie, er vereinzelt die Idee, die ein einziges absolutes Werk meinte; wie der Gott des Serpent zerstreut er sich in individuellen Gebilden, die ihre eigene und zugleich seine Sprache haben. In dem Raume der Spiegelung ist es für den Betrachter eine schwierige, doch auch die wichtigste Aufgabe, das Gestaltete, also hier die Sprache, dort zu erfassen, wo sie nicht nur Mitteilung und auch nicht nur Handwerk ist.

Alle sprachliche Aeusserung Valéry's wäre zurückzuverfolgen bis zu jener gemeinsamen Quelle, wo der Geist in reiner Tätigkeit sich noch keinem Stoff unterworfen, noch keine Möglichkeit gewählt, keine Richtung eingeschlagen hat, dieser von Valéry vorgezogene Aufenthaltsort, wo z. B. wissenschaftlicher und künstlerischer Geist noch nicht differenziert sind, der Zustand «entre le vide et l'événement pur», den er im Gedicht «Les Pas» mythologisiert hat; — «Douceur d'être et de n'être pas». Morgendliches Spiel des Geistes im Stand der Unschuld, wo er, wie ein Athlet seine Muskeln rollen lässt, seine Macht ermisst, dem Möglichen gebietet und in Gefahr ist, es schon vor dem Wirklichwerden zu lähmen. Unversehens wird daraus ein nächtliches Spiegelspiel, statt der Morgenfrische eine Totenstille, statt dem machtvollen vorwirklichen Noch-nicht-wählen ein starrer «trésor d'impuissance et d'orgueil» (Narcisse), die Oede des Selbstbesitzes, der Zerfall der Zeit in tote Momente. Es ist die Morgen- und die Abendstunde des narzissischen Bewusstseins, das seine Möglichkeiten werter hält als ihre beschränkende Verwirklichung; und das in diesem Raum sich abspielende Drama ist für den Dichter von «Charmes» sowohl Zustand wie Gegenstand. Der auf den Erwerb seiner selbst bedachte

Narziss verbindet sich mit dem nur an Energien [1] und Rezepten [2] interessierten Techniker, um sich selbst darzustellen, womit er etwas im Grunde Unmögliches unternimmt. Narziss entfernt sich aber nie weit von dem Quellbild seiner Möglichkeiten, und der Dichter ist jeden Augenblick an jenen für die Sprache lebensgefährlichen Ort zwischen Nichtsein und reinem Werden zurückversetzt. Er kann nur in paradoxen Momenten, die dem Unmöglichen abgewonnen sind, vorwärtsschreiten, und es droht dabei die Gefahr des Zerfalls ins starre Einzelne. Das Bild des Blitzes taucht häufig auf, «l'idée, le principe, l'éclair» [3]. Phèdre fragt Eupalinos: «Que veux-tu faire pendant un éclair?» und ausführlicher beklagt sich die Pythia über den Blitz, der, während man Erleuchtung von ihm erhofft, nur die Einsamkeit sichtbar mache. Aus solchen Blitzen ein zusammenhangendes Gebilde zu schaffen, ist die fast unlösbare Aufgabe des Dichters, — «enchaîner une analyse à une extase». [4]

So ist Valéry's Poetik neben dem Begriff der Reinheit von dem der Kontinuität beherrscht. Ihr entspricht in seiner Prosa jene «suite dans les idées», von der Herr Teste nach der Meinung seiner Frau zuviel hat. An Racine, und vor kurzem noch am R. P. Cyprien, dem Uebersetzer des Johannes vom Kreuz [5], hat Valéry nichts so sehr bewundert wie die continuité, den nicht unterbrochenen inkantatorischen Fluss. Wo er sie selbst erreichte, empfand er das schöpferische Glück, das in dem bekenntnishaften Gedicht «Poésie» ausgesprochen ist:

Je touchais à la nuit pure,
Je ne savais plus mourir,
Car un fleuve sans coupure
Me semblait me parcourir. [6]

Als Techniker sagt er: «Il est remarquable qu'on ne puisse obtenir cette continuité ... que par un travail nécessairement discontinu. L'art s'oppose à l'esprit.» [7]

Wie steht es mit der Kontinuität in Valéry's praktisch vorhandenem Werk? Der Mehrzahl der Deuter hat sie sich als so evident erwiesen, dass die Frage danach schon fast absurd erschien, jenen Deutern nämlich, die wie Cohen, Emilie Noulet u. a. den Ideenzusammenhang suchten und ihn finden mussten, da gerade er, als Plan, als methodische Vorbereitung, dem Werk vorausgeht. Aber eben dieser Plan, die Entwicklung einer gedanklichen Folge, trat in Widerspruch zu einer andern Art der Kontinuität. Valéry hat

---

[1] Lefèvre, *Entretiens*, passim. [2] Gide, *Incidences*, p. 207. [3] *Monsieur Teste*, p. 125. [4] *Eupalinos*, p. 112. [5] bei Rouart, Paris 1941. [6] *Poésies*, p. 125. [7] *Fragments des mémoires d'un poème*, p. LI.

oft über die Schwierigkeit der Aufgabe, eine logische Kette innerhalb einer unverletzt schwebenden dichterisch-musikalischen Sphäre abzurollen, geklagt. Denn der bewusste Dichter kann die poésie pure, die an sich eine solche des unendlich kurzen Augenblicks ist, nur über das Mittel der Gedanklichkeit zur Dauer bringen, die sie doch wieder gefährdet. Die Theoretiker der «poésie pure», Henri Bremond und Robert de Souza, haben seine Gedichte nach diesem Masstab verschieden gewertet. Für Bremond tritt die Frage nach der ungebrochenen dichterischen Folge zurück hinter die verzaubernde Wirkung des einzelnen Verses, des «Talismans», der die Seele in übervernünftige Schau voll paradiesischer Ruhe versetzt. Robert de Souza dagegen kritisiert die Gedichte, vor allem die längern, als antipoetisch, nicht so sehr wegen ihrer Gedanklichkeit selbst, als wegen der überall zutage tretenden «ressorts» dieser Gedanken.[1] Diese Kritik ist berechtigt und entspricht Valéry's eigener Sorge. Wer hört nicht im «Serpent», hie und da im «Cimetière marin» und am meisten in «Platane» das ernüchternd mühsame Knarren solcher Federn? Valéry gesteht, etwas kokettierend, dass ihm in der «Jeune Parque» die Uebergänge viel Mühe gemacht haben; dort ist es ihm auch gelungen, sie dem Leser unmerklich zu machen; die Folge der seelischen und sprachlichen Zustände erscheint ohne Härte, frei und unregelmässig flutend wie das Meer, oder atmend wie eine schlafende Brust. An andern Orten ist die Verschmelzung nur zu fehlerlos, zu dicht geraten, so dass es nirgends mehr die Bewegungsfreiheit einer Lücke gibt, z. B. in der Versfolge, die Valéry für seine vollkommenste Arbeit hält: «O douceur de survivre à la force du jour . . .»[2]

Die Forderung, Reinheit mit Folge zu vereinen, ein Absolutes dauern zu machen, versucht das dichterische Dasein auf einer Grenze anzusiedeln, die sich doch nur eben streifen lässt. Das hartnäckige Gewilltsein, in der Glut zu wohnen wie der Salamander, hat Valéry als den tourment des Symbolisme geschildert und nicht umsonst mit den Versuchen zur Realisierung der vollkommenen Leere parallel gesetzt, — ohne es aber für sich selber aufzugeben. Wie er als Dichter die glühende Grenze berührt und an ihr entlang flieht, den Augenblick unglaublichen Gelingens durch sofortiges Ausweichen in die Verwandlung erkauft, — in dieser Situation erfasst man ihn wieder in einer Schlangenbewegung, die ums Feuer gewundene Schlange.

So steht in dichtem Zusammenhang mit dem Willen zur Kontinuität die beherrschende Idee der Verwandlung. Ueber die Poetik

---

[1] Bremond, *La poésie pure*, p. 224. [2] *Narcisse*, *Poésies*, p. 135.

hinaus bestimmt sie Valéry's Anschauungsweise schon im äussersten Kreis, der kulturkritischen Betrachtung, wo er etwa Europa «une usine à transformation» nennt. Im Dialog von Seele und Tanz wird vom Leben gesprochen: «N'est-elle pas ce mouvement mystérieux qui, par le détour de tout ce qui arrive, me transforme incessamment en moi-même?»[1] Später heisst es in «Idée Fixe»: «Une idée est un moyen, ou un signal de . . . transformation, — qui agit plus ou moins sur l'ensemble de l'être.»[2] Nicht was ist, interessiert den Dichter, auch nicht, was etwa werden kann, vielmehr die Verwandlung selbst, in deren Vollzug ein Blitz flüchtiger Vollkommenheit erscheint. Ephémère immortel! Was sich fassen und aussprechen lässt, ist allerdings nun doch nicht dieses Verwandeln, sondern nur die Gestalt an ihrem vielleicht äussersten Rand; so schwebt dann das tatsächlich Gesagte, Gestaltete in der Ironie des sich nicht genügenden Vorläufigen. Keine darstellerische Gattung konnte für Valéry überzeugender sein als der Dialog, der sich im Element des Transitiven dauernd aufhalten kann und jenes eilende Schweben erlaubt, dessen der Feueranwohner bedarf.

Es sei erlaubt, hier die mit seltsamer Nähe sich aufdrängende Erinnerung an Hofmannsthal auszusprechen, der, von der Gefahr eleatischer Starre ähnlich wie Valéry bedroht, — er fand nichts schwerer zu begreifen als wie man vom einen zum andern komme, — aus dem französischen Sprachgut sich mehr als etwas anderes das «Glissez, mortels, n'appuyez pas» zueigen gemacht hatte. Der Gedanke an Hofmannsthal bleibt lebendig, wenn wir bei Thibaudet als eine Hauptbestimmung für Valéry's Stil den Begriff «fluidité» finden. Bei Hofmannsthal finden wir gewisse ganz in Fluss gelöste Gedichte, etwa das «Lebenslied», die das verfolgte Gedächtnis mit sinnfremden oder magischen Tönen binden. Auch bei Valéry gibt es solche Gedichte, deren tönendes Fliessen, lange nach dem Verstehen, in einem zauberischen Singsang, ähnlich dem eines Abzählreims, eine unheimliche Beherrschung der Geister durch eine nach geheimem Rezept errichtete Lautfolge andeutet. Ich denke etwa an «Ode secrète»:

Dormez sous les pas sidéraux
Vainqueur lentement désuni.

Von dem erst erahnten Zusammenhang zwischen Magie und Gedächtnis und einer dort herstammenden Machtmöglichkeit des Dichters hat Valéry einmal, bei Gelegenheit von Mallarmé, freilich nur eröffnend gesprochen[3]; bewirkt Mallarmé die Fesselung

---

[1] *L'âme et la danse,* p. 17. [2] *L'idée fixe,* p. 33. [3] *Je disais quelquefois . . . , Variété III,* p. 19.

des Gedächtnisses durch die absichtsvolle Intensität der Wortfügung, so Valéry durch die entnervende «fluidité», — wo er sie erreicht. Nur von den kürzern Gedichten lässt sich das sagen.

Thibaudet wendet den Begriff der fluidité besonders glücklich auf die Metapher an. Er stellt fest, dass Valéry's Bilder das im Fluss befindliche Gedicht nur flüchtig berühren, wie die Tangente den Kreis, sie geben anspielend einen Sinnzusammenhang, eine Körpergruppe zu erkennen, um sogleich wieder zu fliehen und neue Verwandlung zu veranlassen. Deshalb sind hier die Bewegungsbilder (images motrices) wichtiger als die Vorstellungsbilder (images visuelles).[1] Rauhut, der sich damit auf Thibaudet beruft, gibt ein gutes Beispiel für die assimilierende Verwandlung eines Bildes in ein anderes, indem er bei der Analyse von «Aurore» zeigt, wie die «similitudes amies» unmerklich aus Baumfrüchten zu Kurtisanen werden. «Es kennzeichnet Valéry, dass die konkreten Bilder nur funktionelle Bedeutung im Hinblick auf den zu versinnlichenden Gedanken haben und daher als flüchtige allusions oder relations im Stil Mallarmé's in raschem Wechsel neuen Bildern Platz machen müssen.»[2] Im Widerspruch zu dieser Einsicht holt Rauhut dann doch aus «Aurore» Allegorien heraus und erinnert sogar an die mittelalterlich allegorische Vorstellungswelt des «Roman de la Rose». Mir scheint, dass Scheinallegorien wie die hier auftretende Prudence mit Ironie aufzunehmen sind und zu einer vorstellbaren Gestalt gar nicht gelangen, da sie eben nur Verwandlungsbilder sind und im raschen rhythmischen Fluss fast vor dem Entstehen schon wieder aufgelöst werden. Z. B. diese Prudence ist «évaporée» schon ehe sie den Fuss auf die Leiter setzt.

Von hier aus ist Rauhuts Definition Valéry's als eines im Vosslerschen Sinn magischen Dichters, im Gegensatz zum mystischen, in ihrem Anspruch einzuschränken. Sie trifft zwar in ausgezeichneter Weise den bewussten, auf überlegene Wirkung bedachten Sprachkünstler, — aber Valéry lässt sich nicht auf ihn reduzieren; er kennt nicht nur das magisch geschlossene Verhalten des wachen Spielers, des Ingenieurs, sondern ebensogut das mystisch offene des Schläfers, der unmittelbar teilhat an den Regungen des Universums. Er spricht die alte Vorstellung vom Geist als Mikrokosmus aus, aus dessen Korrespondenz zum All ein Quell der Wahrheit uns unmittelbar fliesst. «L'univers est construit sur un plan dont la symétrie profonde est, en quelque sorte, présente dans l'intime structure de notre esprit. L'instinct poétique doit nous conduire aveuglément à la vérité.»[3] — Thibaudet hat zuerst angedeutet, wie

---

[1] Thibaudet, p. 84. [2] Rauhut, p. 209. [3] *Au sujet d'Euréka, Variété,* p. 120.

«La jeune Parque» auf dieser bei Valéry wenig gewohnten Art von «poésie pure», auf der Analogie mit dem Rhythmus der Schöpfung beruht, — «en reproduisant par des images l'élan, le rythme de la création.»[1] «Le changement d'une conscience pendant la durée d'une nuit», war Valéry's Inhaltsangabe für dies Gedicht, — und den Wandel des Bewusstseins begleitet ein gleicher der Welt, ähnlich wie in «Ode secrète» die Taten des ruhenden Helden aus ihm heraustreten und als Sternbilder am Himmel aufziehen. Nur aus «mystischer» Offenheit ist die lebendig flutende, rational nicht ohne weiteres fassbare Bewegung dieser Gedichte zu verstehen.

Hierher gehört auch ein zu wenig beachteter Zug seiner Sehweise, auf den er selbst aufmerksam macht: der impressionistische. «La mer est debout au fond des yeux» — so lehrt er, wie der Maler, der malen will, was das Auge sieht, nicht was es konventionellerweise erwartet; — und so wird im «Cimetière marin» das Meer zum Dach, und später durch ähnlich nacktes Sehen und unmittelbare Metapher zur fausse captive des feuillages, zum golfe mangeur de ces maigres grillages. Ganz parallel zur impressionistischen Theorie hat Valéry gezeigt, wie im Symbolismus die Konjunktion «wie» verschwand und das Bild unmittelbar an die Stelle des Gegenstandes trat, d. h. nicht mehr Bild war, sondern selbst Sinneseindruck, Verwandlungszustand.

Das impressionistisch-mystische Verhalten ist, nach Valéry's Anschauung, nicht auf der gleichen Ebene mit dem magisch-aktiven, sondern diesem untergeordnet als seine Beute, sein Stoff. Thibaudet trifft das Verhältnis gut, indem er die ganze dichterische Erscheinung Valéry's in die Polarität «fluidité»: «construction» fasst, die aber nicht sofort, wie Thibaudet es tut, als geglückte Einheit, vielmehr als Problematik aufgefasst werden sollte. Mit ihr deckt sich im Grund die Vorstellung vom «Klassiker des Symbolismus». Valéry vollendet den Symbolismus, er führt den reichen Erwerb der symbolistischen Experimente in die klassische Tradition zurück. Er führt gewisse symbolistische Tendenzen an die Grenze ihres Möglichen; auf andere leistet er Verzicht oder mässigt sie, um sie seiner — klassischen — Konstruktion zugänglich zu machen. Er ist der bedingte Dichter, innerhalb des Möglichen, wo Mallarmé der unbedingte, bis zum Absurden war. Valéry's Theorie der «poésie pure» trifft eigentlich mehr die Wirklichkeit Mallarmé's als seine eigene. Nur Mallarmé hat eine Poesie geschaffen die, von jedem prosaischen Element der Mitteilung frei, nicht etwas zu verstehen gibt oder berichtet, sondern durch Laut und Rhythmus unmittelbar den Emp-

---

[1] Thibaudet, p. 121.

fangenden selbst verwandelt; «ces paroles nous intiment de devenir, bien plus qu'elles ne nous excitent à comprendre».[1] Valéry versucht nicht mehr eine solche vollständige sprachliche Aktivierung des Gegenstandes; er behält davon eine gemilderte Methode, den Geist des Hörers durch den Diskurs oder den Mythus zu beschäftigen und ihm gleichzeitig mit überlegener List durch die selbsttätige Musik des Verses die beabsichtigte Vorstellung zu insinuieren.

Unterwegs zu solchen magischen Wirkungen und im Wettkampf mit der Musik hatte der Symbolismus die Sprachmittel verfeinert, sie mit hinterhältigen Möglichkeiten geladen, einen bereits verbraucht erscheinenden Wortvorrat durch Vieldeutigkeit wieder belebt. Valéry ist der Erbe dieses «délicieux matériel ambigu»[2]. In seinen Versen sind die stufenreichen Uebergänge von Schatten und Licht oft solcher Zweideutigkeit zu danken, in den kleinen wie in den grossen Formen. Seine Bilder spiegeln sich in Körper- und Geisterwelt zugleich. Gedichte wie «Les Pas», «Intérieur», «La fausse morte» enthalten zunächst körperliche Vorgänge aus der Intimität eines ehelichen Haushalts; es ist die Ehe des Herrn Teste, deshalb sind diese Szenen an sich schon sublimiert durch überpersönliche Stille; — zugleich aber nennen sie das kaum aussprechbare Nahen der Inspiration, ihre Gegenwart, die geistige Zeugung. Erklärungen, die entweder nur das konkrete Bild oder nur den angedeuteten geistigen Vorgang sehen wollen, sind gleichermassen unzulänglich, so kann z. B. die rein allegorische Deutung durch Emilie Noulet nicht befriedigen. — Körperlich-geistige Natur wie das grössere Gleichnis hat auch das einzelne Wort. So ist «âme» in Narcisse Lufthauch und Seele zugleich. Im «Cimetière marin» heisst es: «Midi le juste y compose de feux / La mer . . .» Sinnlich: der Mittag setzt das Meer aus den tausend Bildern der Sonne zusammen, die auf ihm flimmern; abstrakt: er beruhigt das Meer, legt es still, nach dem lateinischen Sinn von componere. Cohen hat in seiner Analyse nur den zweiten, abstrakten Sinn gesehen. Die reizvolle Dichte von Valéry's Sprache kommt eben aus diesem mehrfachen Licht. Valéry liebt es, im Wort den tonschwachen, ans Latein erinnernden Sinn in der Tiefe mitschwingen zu lassen, und so, ohne Worthäufung, der starken, heissen, atembar nahen sinnlichen Welt ihren schwichtigenden Schatten, ihre Trauer und Ironie mitzugeben, einen Hades des Geistes hinter der Erregung des Lebendigen. Ein Mittel «de composer le temps et le moment».[3] Er liebt das Verbal-

---

[1] *Je disais quelquefois . . . , Variété III,* p. 17. [2] *Avant-Propos à Connaissance de la Déesse, Variété,* p. 99. [3] *Je disais quelquefois . . . , Variété III,* p. 16.

Abstraktum, das zugleich Ding und Aktion ist, das erlaubt, das Subjekt nicht geradezu als solches, sondern umschreibend in seinem Zustand zu nennen, («source» als Quelle und Quellen, «son frêle mouvoir», «le lit de ma vigilance», «les pertes de fleurs»). Gern werden Grenzen verwischt und Körper erscheinen in unbestimmten Umrissen («Dormeuse, amas doré» — «Anne qui se mélange aux draps» — «tout se mêle de moi»).

Drängt die Mehrdeutigkeit die dichterische Beziehung auf die eine und gleiche Stelle zusammen, so entfaltet diese sich im Ablauf des Verses durch ein anderes poetisches Mittel: die Alliteration und die Assonanz. Die systematische und überaus dichte Art, in der Valery sie handhabt, erlaubte keinem Betrachter, sie zu übersehen. Sie ist durch ihr Uebermass problematisch und wird hie und da zum durchsichtigen Handwerk, so verdient sie kaum die unbedingte Bewunderung, die sie meistens erfährt, so selbst von Thibaudet. Ausser Rauhut hat vor allem Latour sich auf diesem Gebiet empfindlich gezeigt, er tadelt die «constance voulue, parfois même exagerée» dieser phonischen Elemente, die im Dienste der insinuierenden Absicht stehen, darin aber zuweilen aufdringlich werden und der Sprache fixe Ideen einimpfen. Der Dichter behandelt die Alliteration als ein musikalisches Mittel, wobei er dem einzelnen Laut nicht nur innerhalb jedes besondern Gedichtes seine Bedeutung zuweist, er hält sie vielmehr schon zum vornherein, methodisch, bereit, mit einem bestimmten Vorstellungs- oder Energiegehalt begabt, der dann überall wieder auftaucht, bald mit verzaubernder, bald ernüchternder Wirkung. Ein paar Beispiele mögen diese Funktionen andeuten:

t, p deuten meist ein befreiendes Abstossen von der Materie an.
Le talon tout-puissant l'expulse des eaux sombres. (Sémiramis.)
A ce point pur je monte et m'accoutume. (Cim. marin.)

m im Gegensatz dazu, dumpfe, blinde Vermischung mit der Materie.
un couple . . . qui se mêle et se ment.
composeront d'amour un monstre qui se meurt. (Narcisse.)
. . . ces remous, ces promesses immondes.
. . . qui menace d'amour mon sort spirituel.
. . . les mouvements marins des amants confondus. (Jeune Parque.)
. . . je sens . . . la mort monter de mes talons (Pythie).
. . . m'illumine et me mord . . . (Ma fausse morte).

d, l: geschlechtliche Nähe.
Delicieux démon, désirable et glacé (Narcisse).
Les derniers dons, les doigts qui les défendent (Cim. marin).
Le long de ma ligne frileuse

Le doigt mouillé de la fileuse (Pythie).
Dore, langue, dore-lui les
Plus doux des dits que tu connaisses (Serpent).

Der Ideenzusammenhang, den Emilie Noulet als Plan hinter der Komposition von «Charmes» augedeckt hat, wird von vielfachen formalen Beziehungen suggeriert. Im «Insinuant», den Alain wohl richtig als eine vorbereitende Stufe zum «Serpent» auffasst, wiederholt sich bereits das zischende ui der Schlange. In dunkler Weise antwortet der «Serpent» auf den «Narcisse». Dort heisst es: «Et je ne savais pas me chérir et me joindre.» Die Lautgruppe kehrt in bösartiger Umwandlung wieder im «Serpent»:

Ce lieu charmant qui vit la chair
Choir et se joindre, m'est très cher

und gipfelt dort im apokalyptischen Entsetzen:

Il en cherra des fruits de mort,
de désespoir et de désordre.

Die Problematik der systematischen Handhabung des leitmotivisch wiederholten Lautes ist die bekannte, die mit den Versuchen symbolistischer Dichter, «de reprendre à la musique leur bien» verbunden war. Die Valéry-Literatur hat sich immer bemühen müssen, diese Technik nicht einfach als Handwerk, als etwas Hinzugefügtes zu sehen, sondern sie in einen wesenhaften Bezug zum Gedicht und zum Dichter selbst zu bringen. Thibaudet leitet in wenig überzeugender Weise die Neigung zur Assonanz von Valéry's mathematischer Anlage ab: «Les équations de l'algébriste ce sont chez le poète les assonances et les allitérations.» Aber es geht ja nicht um ein Abwägen von Grössen, es geht um die unmittelbare Kennzeichnung herrschender Energien oder Situationen durch ein gleichbleibendes Lautsymbol, das sinnlicher Empfindung entspricht. Auf die von Thibaudet angedeutete Weise hätte nur ein tötend schematisches Kunstgebilde entstehen können. Die beweglichen «similitudes amies» dulden keinen Vergleich mit mathematischen Gleichungen. Auch Pierre Guéguen, der Valéry's Sprache nach dem Einfluss der mathematisch-physikalischen Denkweise absuchte, hat dabei nichts Entscheidendes, Formbestimmendes festgestellt. Ein solcher Einfluss konnte nur die nackte Methode betreffen und gegenüber der dichterischen Tätigkeit als negative Forderung und strenge Schranke auftreten.

Die zentrale Frage einer künstlerisch interessierten Untersuchung von Valéry's Werk sollte eigentlich den Rhythmen gelten, und gerade sie sind bisher selten anders als mit mythologisierenden Vergleichen definiert worden. Valéry's Inspiration ist zunächst rhyth-

misch; der Rhythmus — nicht der Gedanke oder die Gegenstände — ist das Ursprüngliche, er ist die Gnadengabe, die auch der sonst unerbittlich bewusste Dichter selbst nicht mehr, oder noch nicht, der «fabrication» zuschreibt. Er berichtet an zwei Stellen über das nicht weiter erklärbare Auftreten einer rhythmischen Erscheinung, die ihn anfällt, Körper und Sprache unterwirft und das Gedicht fordert oder zeugt. Im einen Fall kam es so zum «Cimetière marin»; — im andern hatte der Dichter den Eindruck, dass die rhythmische Gabe «s'était trompé de tête», es war ein Doppelrhythmus, der in seiner Durchdringung nur vom Musiker hätte verwirklicht werden können. Auch ohne Belehrung durch den Autor wird der Leser das beglückende rhythmische Erlebnis in «Aurore» und «Palme», — die zuerst e i n Gedicht waren —, erraten, und ebenso das reiche Gefüge des «Cantique des colonnes»: die spannungsvolle Harmonie der Säulenreihe, lastend und spielend zugleich, überträgt sich körperlich, als eine Art majestätischer Stretta, und dieser Grundrhythmus bereichert sich an einem Traditionsbesitz, dem Spiel des in Halbverse gebrochenen und gereimten Alexandriners, aus dem ein Wechsel von männlichen und weiblichen Elementen, von Stillstehen und Schreiten sich ergibt. Die feinsten Anmerkungen hiezu hat Alain gemacht; sein unsystematisch passives Horchen und Assoziieren lässt ihm das im Rhythmus sich offenbarende Grundelement mancher der Gedichte hörbar werden. So nennt er den Zehnsilber des «Cimetière marin» didaktisch, grenzensetzend, befreiend, gegenüber dem uferlosen Alexandriner von «Narcisse» und «Jeune Parque». «L'alexandrin s'allonge, il nous entraîne, il nous jette au vers suivant; il émeut, il raconte. Le vers didactique brise ce mouvement; le promeneur s'arrête; il pense. — L'alexandrin nous porte, et, avec nous, porte toute cette épopée secrète («La jeune Parque»); nous y sommes, nous n'en pouvons sortir. Au lieu que le mouvement sur dix pieds nous délivre, et nous fait neuf. Il y a de l'oubli dans ce mètre; un ordre aussi, et comme des coupures.» [1]

Pierre Guéguen beweist eine mehr körperlich geschärfte Sensibilität für Valéry's Rhythmen und sucht sie durch Metaphern mathematisch-physikalischer Art zu definieren, da er in Valéry stets den Physiker und Ingenieur sieht. So ist ihm die energiesprühende «Pythie» eine Art Leydener Flasche; — «il y a une force rythmique si puissante, si matérielle qu'elle pourrait porter le nom d'énergie, et que toute pareille à l'énergie électrique, elle semble enregistrable et évaluable. — La voix passe semblable à un courant de haut voltage . . . faisant du poème une prodigieuse batterie.» [2]

---

[1] Alain, p. 216. [2] Guéguen, p. 47.

Dies ein Beispiel für die gewohnte Beschreibung einer rhythmischen Wirkung durch neue halbwegs dichterische Metapher, die hier die Sache zwar glänzend trifft, doch keine Folgerungen erlaubt. — Auf dem Gebiet rhythmischer Untersuchung ist für Valéry noch das Meiste zu leisten, sie wird jedenfalls rascher zum eigentlich Schöpferischen führen als jede andere Fragestellung.

In eine solche Untersuchung wäre auch die Prosa einzubeziehen. Auf die schwierige Frage nach dem Verhältnis der prosaischen zur poetischen Aeusserung in diesem Werk hat sich kaum jemand eingelassen; Bremond hat sich mit dem Urteil begnügt, dass gerade in der Prosa die stärkste «poésie pure» Valéry's zu finden sei; Lefèvre vermutet, dass Valéry sich nur deshalb zum Vers gewendet habe, weil dieser grössere Schwierigkeiten biete. Der Dichter selbst hat oft, am klarsten in «Propos sur la poésie» in der Prosa das blosse Vehikel sehen wollen, das keine eigene Bedeutung hat, über das man vorausnehmend hineilt; sie erfüllt ihren Zweck, eine Mitteilung zu machen, um so besser, je weniger man ihrer bewusst wird; und wenn sie ihr Amt erfüllt hat, wenn die Nachricht durchgegeben, aufgenommen, assimiliert ist, so ist die sprachliche Formel verzehrt. Wenn wir nicht verstanden haben, wiederholen wir die Worte, dann war das sprachliche Werkzeug ungenügend. Die Poesie, im Gegenteil, verzehrt ihren sprachlichen Leib nicht, sie drängt nicht über ihn hinaus und weiter, sondern findet unerschöpfliche Lust im Verharren beim einmal geformten Wort. Ist die Prosa ein zielstrebiges Marschieren, so die Poesie Tanz. Wie es von Athikté, der Tänzerin, heisst: «Elle semble énumérer et compter en pièces d'or pur ce que nous dépensons distraitement en vulgaire monnaie de pas, quand nous marchons à toute fin.» Wenn wir diesen Begriff der Prosa übernehmen, so können wir Valéry's Dialoge und manche andere seiner Prosaschriften jedenfalls nicht auf ihn beziehen. Sie werden durch den rasch verstehenden Verzehr nicht erledigt, sie fordern zwar nicht die stetige Wiederholung wie der in sich ruhende Vers, aber ein Verweilen innerhalb ihrer anmutigen Spannungen, ein geniessendes Verfolgen ihrer listenreichen Geisterbewegung. Sie sind von jener Art Prosa, die Valéry in seinem Aufsatz über Bossuet als etwas anderes denn blosse Zwecksprache gelten lässt, Prosa, die sich auch nach etwaigem Absterben ihres Inhalts durch ihre formalen, poetischen Tugenden erhält.[1] Valéry hat von einem Gedicht in Prosa nie gern hören wollen. Dagegen hat er eine dritte Möglichkeit zwischen Poesie und Prosa wenigstens mythisierend angedeutet: In «Eupalinos» spricht er von dreierlei

---

[1] *Variété II*, p. 46.

Bauwerken, stummen, sprechenden, singenden; das wäre aus der architektonischen Welt zu übertragen auf Zweckprosa, dichterische Prosa, Poesie. Wiederum in «Eupalinos» entwirft Sokrates die drei Gesichter der Sprache; ein unförmliches, «la parole commune», das zweite mit mächtigem Hals und Musenantlitz, und das dritte: «Il y faudrait je ne sais quelle physionomie inhumaine, avec des traits de cette rigueur et de cette subtilité qu'on dit que les Egyptiens ont su mettre sur le visage de leurs dieux.»[1] Dieses dritte ist die Poesie, und die ägyptisch perfiden Züge stehen derjenigen Valéry's wohl an; ähnlich hat er später den Stil Racine's charakterisiert als «une sorte d'intimité de la rigueur avec la grâce»[2]. Das zweite, musenähnliche Gesicht, dessen gerundetem Munde eine Kristallflut ewigen Wassers entströmt, wäre dann wohl das Bild der bewegten Sprache dichterischer Prosa. — In eigentümlich wörtlicher Uebereinstimmung mit Valéry's Mythus rühmt Bremond die kristallisch transparente Welle dieser Prosa[3]; oder Jean de Latour «la beauté presque continûment jaillissante des poèmes en prose . . . sans qu'à un seul moment se fige la fluidité d'une forme parfaite.»[4] Die beste Formulierung ist auch hier wieder diejenige von Thibaudet: «la technique de son dialogue équilibre en un élégant contraste celle de sa poésie. Autant son poème réalise un carmen vinctum, autant le dialogue conduit sa prose à une liquidité extrême de carmen solutum.» Offene Form, aber Form, die immer noch mit jener dauerverleihenden Strenge erarbeitet ist, aus der heraus Valéry die Geometer, Architekten und Musiker beneidet, weil ihnen der Stoff ihrer abgezogenen, artifiziellen Welt in der Rechnung aufgeht, während bei der Arbeit im Bereich der Sprache immer ein Rest bleibt.

Einmal scheint Valéry den paradoxen Versuch unternommen zu haben, die formlose Verbrauchssprache zu fixieren; der Dialog «L'Idée fixe» bedient sich der kaum ausgeführten, prägungslosen Andeutung, die, à demi-mot verstanden, von Assoziation zu Assoziation eilt; der Ausdruck ist bewusst ohne Werte, technisch, die Bewegung des auf eine etwas scharfe Weise witzigen Gedankens geschieht irgendwo oberhalb der Sprache, die atemlos und vernachlässigt nachzukommen sucht. Das Paradoxe ist, dass nach dem Abbrennen dieser Zündschnur etwas zurückbleibt, ein Buch, ein sprachliches Gebilde, das gerade das Ueberholtwerden der Sprache vorführt. Noch deutlicher wird dies, sobald man bemerkt, dass die «Idée fixe» eine späte Parallele zu «L'âme et la danse» ist. Die un-

---

[1] *Eupalinos*, p. 146. [2] *De la diction des vers*, p. 63 (Chamontin 1932). [3] *Autour de l'humanisme*, p. 282. [4] Latour, p. 158.

erbittliche Selbstbetrachtung des Bewusstseins, die Reduktion der geistigen Tätigkeit auf das was ist, führt zum tödlichen «ennui». Das Spätwerk wendet pathologische Termini an, um ihn zu bezeichnen. Der sokratische Dialog zeigte die Flucht aus der Gefahr in die Bewegung, überhöht im rhythmischen Wirbel des Tanzes; in der «Idée fixe» ist nun auch die Aktivität selber zur Krankheit, zur Ruhelosigkeit geworden. In Valéry's Werk bezeichnet die «Idée fixe» einen tiefsten Punkt der Zerstörung, die mythenbildenden Kräfte sind erschöpft, die konsequente Methode fährt nach allen Seiten ins Leere, der schlaflos gewordene Geist bedarf unablässiger Tätigkeit, deren Objekte doch schon bei der Berührung erledigt sind; — und der Dichter, der hievon spricht, vermag nicht mehr, den Zustand zum Bilde zu läutern, die Sprache ist von der Krankheit mitergriffen. Die Hauptperson der «Idée fixe» nennt sich Edmond Teste, es ist der aus dem Mythus herausgetretene Herr Teste, dessen Biographie Valéry's ganzes Werk ausmacht. Das Gegenstück zu dem ungeduldigen, selbstzerstörenden Moment der «Idée fixe» ist der Brief der Frau Teste, wo der männlich harte, bewusste Geist im Begriff war, Freiheit von sich selbst zu gewinnen, indem er sich des überlegenen Schauens der doch nicht klugen Seele bediente, um sich selbst mit ironischer Milde zu sehen. Er betrachtete sein eigenes Reich, das der Methode, indem er vom Reich der Liebe herblickte; und es entstand ein paradiesisch schwebendes Spiel des bewussten Geistes und der liebenden Seele, das Bremond [1] mit Recht neben Claudel's Parabel von Animus und Anima stellt. Keine Prosa Valéry's ist nuancierter, keine umfasst einen so weiten dichterischen Bereich zwischen Rührung und Ironie wie dieser Brief.

Im Hause Teste ist die Welt beinahe abwesend, nur das allernötigste Mobiliar, und dieses durchsichtig, schemenhaft, das Haus an sich, das Bett an sich, wie ja auch das Ich nicht eine Privatperson, sondern das personlos einsame Zentrum des Bewusstseins ist. Die persönliche und sprachbestimmende Individualität anderer Dichter pflegt sich zu offenbaren in der Art wie sie die Welt sehen, wie ihre Vison der Dinge sich ins Bild, ihr Zeitgefühl sich in Rhythmus umsetzt. Valéry hingegen ist nicht damit beschäftigt, etwas zu sehen und zu fühlen was gegenständlich da ist; — sein Verhalten ist das Fragen und Setzen: Was ist ein Mensch? Was vermag ein Mensch? Was ist Zeit? Was ist Sprache? Wieviel erreicht eine vollkommen gesammelte Aufmerksamkeit? Alles was von ihm vorgeführt wird, ist in der Frage, im Experiment begriffen, über die Dinge und Begriffe hinaus auch die Rapporte und Zu-

---

[1] in: *Préface à Lefèvre, Entretiens.*

stände. Wenn wir z. B. das Gefühl haben, in keiner andern Dichtung sei der dämmernde Abend so magisch gegenwärtig wie in «Narcisse» oder der Morgen in «Aurore», so erkennen wir nachträglich, dass es sich um die nichts als möglichen, nie beginnenden und endenden Tageszeiten des Geistes, des Hades handelt. Nicht umsonst finden die Dialoge und Kolloquien im Totenreich oder im Innern des Geistes statt. Wenn einmal, gegen die Regel, ein Gegenstand auftaucht, wie etwa der, den Sokrates in «Eupalinos» gefunden hat, stürzt sich unsere hungrige Neugierde auf ihn und seine einfache Körperlichkeit, die übrigens meist Täuschung ist, da das Ding sogleich wieder geistige Entscheidungen veranlasst. — (Eine Ausnahme übrigens: das Meer; dieses hat den Dichter des Möglichen mit seiner ungeheuren salzigen Wirklichkeit überwältigt und dringt als chienne splendide und putain resplendissante hie und da belebend zwischen die fragenden Schatten.)

Auf das in der Dauer entfaltete Individuelle wirkt Valéry's Blick zerstörend; wo er sich auf geschichtliche intellektuelle Persönlichkeiten richtet, sieht er entweder den Methodiker (Lionardo, Descartes, Mallarmé) oder den Fälscher (Pascal, Stendhal). Jean Paulhan hat, in der scharfsinnigsten Analyse, die Valéry's Haltung und Stil bisher erfahren haben (Carnet du spectateur, NRF février/mars 1929), gezeigt, wie Valéry dort, wo er von La Fontaine, Pascal (Variété) oder Stendhal (Variété II) handelt, sie alle auf sein Grundschema des bewussten Machers zurückführt, so dass zwar ein zwingendes Bild des Literaten entsteht, von den unterscheidenden Zügen historischer Wirklichkeit aber fast nichts bleibt. Die planmässige Durchführung eines literarischen Werks muss, nach Valéry, zwangsläufig von der unmittelbaren Wahrheit abweichen, «la moindre rature violente le spontané. — Une œuvre est toujours un faux. Elle est le fruit d'une collaboration d'états très divers.» (Entretiens, p. 107/8.) Damit wird Valéry dahin geführt, die Ebene der zusammenhängenden Sprache völlig von derjenigen des Daseins und des Denkens zu dissoziieren. Soweit er Kritiker ist, hat das für ihn die Folge, dass er in der Literatur die Fälschung, die frei begonnene und unfrei weitergeführte Rolle sieht, und am meisten dort, wo sie sich, von sich selbst dupiert, der Ausdrucksweise der zwanglosen Konfession, der natürlichen Formlosigkeit bedient, wie Stendhal. Als Autor aber sieht er sich vor die erschöpfende Aufgabe gestellt, seiner Einsicht entgegenzuarbeiten und die Wahrheit des Spontanen in längerer Entwicklung aufrecht zu erhalten, was bedingt, dass er in jedem Augenblick neu beginnt und die Anfangsposition des Fragens nie aufgibt. Ein so nahezu undurchführbares Unternehmen hat Valéry sich erleichtert durch die Form des

Dialogs. Um vor sich selbst zu bestehen, braucht er die Gleichzeitigkeit mehrerer Subjekte, das zeitüberwindende Miteinander verschiedener sprachlicher und gedanklicher Ebenen. Nur dort ist seine ganze sprachliche Intention erreicht, wo er das was er sagt nicht einfach als das Gesagte nimmt, sondern die Frage bestehen lässt, so dass die beiden Ebenen des Wahren und des Ausgesagten in der durchsichtigen Struktur des Kristalls gleichzeitig sichtbar sind. Wo er im Material der Sprache eine solche Doppelbödigkeit schon vorbereitet findet, mit welcher Verve geht er darauf ein! (Man vergleiche die sprühende Rede über den Begriff «vertu», Variété IV.) In einem solchen Reich des Hypothetischen, der Ironie, ist der glücklichste Fall jener ungewöhnliche, dass der stets die Bühne beherrschende aufmerksame Geist durch die Seele ironisiert wird, — und nicht umgekehrt, wenn auch freilich im eigenen Auftrag. So im Brief der Frau Teste.

Die stilistische Betrachtung wird, wenigstens als Arbeitshypothese, sich für klüger erklären müssen als der Autor und wird das, was er als Frage und Möglichkeit meinte, als vorhandenes Objekt begreifen; sie wird dabei die schwierigste Aufgabe haben, sich zwischen jenen Ebenen aufzuhalten, aus deren Beziehung das Entscheidende über Valéry's dichterisches Schicksal gelesen werden muss.

*LITERATUR.*

1. Alain, *Commentaires à «Charmes».* (Gallimard 1929).

2. H. Bremond, *La poésie pure.* (Grasset 1926). *Racine et Valéry.* (Grasset 1930).

3. Gustave Cohen, *Essai d'explication du «Cimetière marin».* (Nrf. février 1929.)

4. E. R. Curtius, *Französischer Geist im neuen Europa.* (Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, Berlin und Leipzig, o. J.).

5. T. S. Eliot, *A brief introduction to the method of Paul Valéry.* (Französisch in: *Echanges I,* p. 90).

6. P. Guéguen, *Paul Valéry. Son oeuvre.* (Nouv. revue critique, Paris 1928).

7. Jean de Latour, *Examen de Valéry.* (Gallimard 1935).

8. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry.* (Flammarion 1926).

9. E. Noulet, *Paul Valéry. Etudes,* Suivi de *«Fragments des mémoires d'un poème»* par Paul Valéry. (Grasset 1938).

10. Franz Rauhut, *Paul Valéry. Geist und Mythos.* (München 1930).

11. Th. Spoerri, *Präludium zur Poesie.* (Furche-Verlag, Berlin 1929.)

12. Thibaudet, *Paul Valéry* (Grasset 1923).

# CHRONIK

## «LA VIGNE ET LA MAISON»

A l'automne 1856, Lamartine est depuis cinq ans déjà exclu de ces batailles politiques pour lesquelles il a jadis renoncé à la poésie; le *Cours Familier de Littérature* qu'il a lancé dans le public au printemps connaît un merveilleux essor; ces affreux soucis d'argent, ce gouffre de dettes où il se débat, peut-être en va-t-il sortir tout de même. Lamartine se prend à croire que cette paix enfin lui sera donnée qu'il saluait en espérance le 2 juillet 1849 dans la Nouvelle Préface de ses *Méditations,* ce long crépuscule serein où son âme des anciens jours reparaîtrait avant la mort. Il songe à des vers nouveaux, à tout un livre de poèmes; il confie à Lacretelle: «Je l'appellerai *Pseaumes;* ce sera mon testament devant Dieu», et il ajoute: si l'une de mes œuvres doit survivre, «je désire que ce soit celle-là».[1]

Il existe à Saint-Point, dans les archives du château, un manuscrit qui s'intitule: *La Maison et la Vigne. Pseaume moderne. 14ème pseaume.* Pourquoi «quatorzième»? où sont les treize autres? quel feuillet perdu contenait la liste des projets, des titres peut-être déjà choisis pour tous ces hymnes jamais écrits? *Le Désert* y trouvait-il place? Il est sûr en tout cas que pour le poème que voici, Lamartine se met à l'œuvre avec tout ce qu'il a en lui de puissance et d'instinct; je ne sais s'il s'est jamais efforcé d'un tel élan vers la perfection, s'il a jamais fait preuve envers soi d'une telle exigence. Il veut essayer là, je crois bien, d'atteindre à ses limites même. Il a soixante-six ans.

*La Vigne et la Maison* parut dans l'Entretien XV du *Cours Familier de Littérature,* au mois de mars 1857. (La même année que les *Fleurs du Mal,* que *Madame Bovary,* l'année où s'éteignit Musset.) Le sous-titre n'était plus, comme dans le manuscrit, *Pseaume moderne* mais *Psalmodies de l'âme;* Lamartine faisait précéder ses strophes des quelques lignes que voici:

> «Dans les derniers jours de l'automne qui vient de finir[2], j'allai assister seul aux vendanges d'octobre dans le petit village du Mâconnais où je suis né[3]. Pendant que les bandes de joyeux vendangeurs se répondaient d'une colline à l'autre par ces cris de joie prolongés qui sont les actions de grâce de

---

[1] Henri de Lacretelle, *Lamartine et ses amis.* p. 33. [2] l'automne 1856. Lamartine rédigeait donc cet avertissement au début de l'hiver 1856—1857. [3] Non. Lamartine était né à Mâcon, comme on sait, et non pas à Milly.

l'homme au sillon qui le nourrit ou qui l'abreuve, pendant que les sentiers rocailleux du village retentissaient sous le grincement des roues qui rapportaient, au pas lent des bœufs couronnés de sarments en feuilles, les grappes rouges aux pressoirs, je me couchai sur l'herbe, à l'ombre de la maison de mon père, en regardant les fenêtres fermées, et je pensai aux jours d'autrefois.

Ce fut ainsi que ce chant me monta du cœur aux lèvres et que j'en écrivis les strophes au crayon sur les marges d'un vieux *Pétrarque* in-folio, où je les reprends pour les donner ici aux lecteurs.»

Non, Lamartine n'avait pas tracé ses strophes «sur les marges d'un vieux *Pétrarque* in-folio», mais bien sur de grandes feuilles de papier blanc. Il est possible, au reste, que quelques vers ou un schéma de la pièce aient été par lui jetés d'abord dans la marge ou sur les pages blanches d'un volume. Le *Pétrarque* dont il parle ici, et qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque de Palerme, je ne sais s'il l'avait encore en 1856; il y avait inscrit des alexandrins en effet, et quelques notes, jadis, dix-sept ou dix-huit ans plus tôt. Falconnet les y avait lus et G. A. Cesareo en a donné une transcription fidèle.[1] Rien qui appartienne à *La Vigne et la Maison.* Mais il importe de remarquer que des premiers brouillons de Lamartine, nous n'en possédons presque aucun. Lamartine détruisait toujours ces papiers où figuraient les essais initiaux de ses vers. Dès qu'il avait abouti à une strophe, dès qu'était sorti des premiers tâtonnements un groupe de vers à peu près mis en forme et qui, provisoirement, lui semblaient acceptables, il les transcrivait sur un album, ou sur d'autres feuilles, et faisait disparaître l'ébauche originale, pleine d'hésitations, de reprises et de ratures. Parfois seulement sur son album même, au verso d'une page ou dans les marges des feuillets réservés à la transcription, Lamartine qui n'a peut-être alors sous la main rien d'autre, se hasarde à commencer là son travail d'élaboration. Le plus souvent ce sont des notes qu'il jette, brièvement, pour s'aider à renouer le fil lorsqu'il se remettra à la besogne; rapide canevas qu'il dispose au bord du papier, en vue de la suite.

Ici même, dans le manuscrit de Saint-Point, voici sous nos yeux, dès le début, un de ces très rares exemples où il nous est permis d'assister au tout premier effort du poète qui s'essaye à bâtir une strophe. Il vient de réussir et de recopier six vers:

---

[1] cf. G. A. Cesareo. *Un quatrain inédit de Lamartine et les notes sur son Pétrarque.* Revue Bleue. 6 mai 1922.

*Pourquoi ce lourd soupir, mon âme, ô ma chère âme,*
*Malade tourmentant ton lit mal retourné?*
*Pourquoi d'un corps usé fatigues-tu la trame?*
*Pourquoi t'agites-tu dans mon sein, pauvre flamme,*
*Comme un fruit de neuf mois qui pèse aux flancs de femme,*
*Impatient de naître et pleurant d'être né?*

Puis il se décide à passer à l'octosyllabe, et directement, sur la même feuille, il écrit:

*Regarde, c'est le triste automne,*
*Bientôt les jours s'accourciront*
*Le soleil moutons*
*s'en iront*
*Toi dans les airs, moi sous la terre,*
*Qu'il sera doux, l'adieu*

Il s'interrompt; il est mal parti; il renonce aux octosyllabes; il continuera en alexandrins.

Plus loin, c'est la fin d'une strophe que Lamartine n'arrive pas à établir; et sans se soucier de prendre à cet effet une autre feuille, c'est le manuscrit même de ce «premier état» qu'il utilise dans son acharnement agacé pour saisir enfin cette forme rétive; six fois il repart à l'attaque:

1. *Où la mère de famille*
*Entre le fils et la fille,*
*Le front penché sur l'aiguille*
*De l'âtre où le feu pétille*

*Le pétillement joyeux*
*Luit sur ces douces veillées*
*Dont les images mouillées*
*Flottent dans l'eau de nos yeux*

2. *Où le sarment qui pétille*
*Sur cette chère famille*
*Jetant son reflet pieux*
*Eclairait ces douces veillées*
*Dont les images mouillées*
*Flottent dans l'eau de nos yeux*

3. *Où le roi de la famille,*
*La mère, la sœur, la fille,*
*Près de l'âtre qui pétille,*
*Le front penché sur l'aiguille*
*Entourent l'âtre pieux*

4. *Où de la famille*
*Le front penché sur l'aiguille*
*Entourent l'âtre joyeux*

5. *Où père, sœur, mère, fille,*
*Le front penché sur l'aiguille*

*D'un reflet rose et joyeux*
*Luit sur ces douces veillées*

Enfin Lamartine se tient content de ceci:

Où ces beaux fronts de famille
Penchés sur l'âtre et l'aiguille,
*Au feu du cep qui pétille*
*S'éclairant d'un jour des cieux,*
Prolongent leurs soirs pieux.

O soirs, ô douces veillées
Dont les images mouillées
*Par la mémoire éveillées*
Flottent dans l'eau de nos yeux.[1]

*

Dans son édition des *Oeuvres Choisies* de Lamartine M. Maurice Levaillant[2] déclare que Lamartine «ne paraît pas avoir relu ces vers *(La Vigne et la Maison)* après les avoir donnés au *Cours Familier de Littérature*». Si fait; Lamartine les a relus et retouchés avant de les reproduire au tome V de ses *Oeuvres Complètes* (pp. 71—86) en 1860 parmi les *Epîtres et Poésies diverses.*

Nous avons donc devant nous trois états successifs du poème que nous désignerons par A pour le manuscrit de Saint-Point, B pour le texte du *Cours Familier,* C pour le texte des *Oeuvres Complètes.*

On a déjà noté la modification du titre: *La Maison et la Vigne,* disait le manuscrit; B renverse l'ordre des termes, afin sans doute d'éviter l'hiatus. Deux rédactions, en A, pour les six premiers vers; nous avons reproduit plus haut la première; la seconde change ainsi le vers 2:

Malade *sans repos sur ton lit* retourné

et substitue, au vers 3, «corps fragile» à «corps usé». En B Lamartine se décide à supprimer les vers 3 et 4. Le vers 1 est raccourci («Quel fardeau te pèse, ô mon âme?») pour correspondre au vers 28, de telle sorte que tout ce premier développement de vingt-huit vers soit encadré par deux octosyllabes. L'image du «malade», au vers 2, est bannie; le «fruit de neuf mois» devient un «fruit de douleur». En C deux retouches; l'une grammaticale, effaçant l'incorrection formé par l'absence d'article devant «femme» au vers 3 (C: «comme un fruit de douleur *dans les flancs de la* femme»); l'autre, assez inutile, au vers 4; au lieu de: «Impatient de naître et pleurant d'être né», on a:

C: *Qui s'agite pour* naître et *pleure* d'être né

Pour les vers qui suivent A offrait (v. 7):

*Patience,* ô mon âme, un peu de temps encore!

B et C donnent:

*La nuit tombe,* ô mon âme, un peu de *veille* encore!

A se révélait maladroit aux vers 13 sqq:

13 Vois comme *au même vent ma tempe aussi s'épile*
14 *Et* comme cet oiseau dont le nid est la tuile
15 *Et celui dont le bec maçonne un toit d'argile*

---

[1] Les trois vers en italiques disparaîtront dans le texte imprimé. [2] Paris. Hatier. 1925. p. 1043.

16 Me suivent pour porter à leur frileux asile
17 Mes cheveux *fins* pareils à la toison que file
18 La vieille femme assise au seuil de sa maison

B n'améliore guère ce texte médiocre:

13 (8) Vois comme *de mon front la couronne est fragile*

Le vers 15 est aboli; et les cheveux «fins» du vers 17 (14) deviennent «nos cheveux *blancs*». C déplacera le vers 13 (8) pour l'insérer directement après le vers 7: «Vois comme avec mes sens s'écroule ta prison»; «*tes* sens», disaient A et B; «mes» dit le texte C; «*nous* suit», «*nos* cheveux», disaient A et B; en C: «me suit», «mes cheveux».

Modifications sensibles, entre B et C, aux vers 22—24:

A et B: *Moi qui par des concerts saluai* ta naissance,
*Moi qui te réveillai neuve à cette existence*
*Avec des chants de fête* et des chants d'espérance,
*Moi qui fis de ton cœur chanter* chaque soupir,
Veux-tu que remontant[1] ma harpe qui sommeille,
Comme un David assis près d'un Saül qui veille
Je chante encore pour t'assoupir?

C: O mon âme, jadis par des chants d'espérance
Le monde m'entendit saluer ta naissance;
Puis ma main de mon cœur nota chaque soupir;
Veux-tu que remontant ma harpe qui sommeille

L'admirable distique: «L'automne a pour nos sens . . .» (B 41—42, C 40—41) était déjà trouvé en A; deux variantes cependant dans le manuscrit: «*Cette heure* a pour nos sens» et «comme des pas *sans bruit*»

«*L'amère douceur* du baiser des adieux» (B 43, C 42) n'appartient pas à A qui porte: «C'est *de la terre au ciel* le baiser des adieux».

Et voici le travail opéré sur la fin de cette strophe:

A: *Comme* de l'air *plus beau* le cristal est limpide!
*Comme l'azur des monts que l'éther rend* liquide
s'y fond avec l'azur des cieux!

B et C: De l'air plus transparent le cristal est limpide;
Des monts vaporisés l'azur vague et liquide
s'y fond avec l'azur des cieux!

Une inadvertance en A, dans la strophe suivante, où «branche» se trouvait répété à la rime:

---

[1] A: «ranimant».

A: On entend *par moment siffler un faible* vol,
*Vol de petit oiseau sous qui tremble une branche,*
Ou la chute d'un fruit détaché de la branche
qui tombe *oublié* sur le sol.

B et C: On entend dans l'éther glisser le moindre vol;
C'est le pied de l'oiseau sur le rameau qui penche,
Ou la chute d'un fruit détaché de la branche
qui tombe du poids sur le sol.

Intéressantes retouches, de A à B, aux vers 65—68:

A: *Reconnais-tu* la place où *tu fus jeune* et neuve?
N'as-tu point de douceur, ô ma pauvre âme veuve
A remuer ici la cendre des jours morts,
A *contempler tes lieux* et ta demeure vide

B: Viens, reconnais la place où ta vie était neuve!
N'as-tu point de douceur, dis-moi, pauvre âme veuve,
A remuer ici la cendre des jours morts,
A revoir ton arbuste et ta demeure vide

Pourquoi faut-il qu'à la vigueur du dernier vers de cette strophe: «Balayure qui fut son corps» (A et B 70), Lamartine aille substituer, en C (69), ces mots inertes:

où s'est développé son corps? [1]

Quelques amendements à relever:

A: *Avec amour* je t'y ramène
B (71): Moi, le triste instinct m'y ramène

A: *Mais je jouis de voir* encore
B (75): *Suis-moi du cœur pour voir* encore
C (74): Viens, mon âme, admirer encore

A: *Les vignes que je vis* éclore
B (77): La vigne *qui nous fit* éclore
C (76): La vigne qui nous vit éclore

Les deux strophes suivantes (v. 79—82 et 83—86) se modifient sensiblement du manuscrit au texte du *Cours Familier:*

---

[1] L'émasculation du texte est telle, ici, qu'une inquiétude nous prend. Ch. Alexandre s'est vanté d'avoir retouché lui-même, d'accord avec Mme de Lamartine, certaines pages du poète pour l'édition de 1860; qu'il l'ait fait pour la *Chute d'un Ange,* la chose est hors de doute; aurait-il aussi exercé sur *La Vigne et la Maison* sa censure de béotien?

A: *Et la maison de sombre* pierre
Dont nos pas *ont usé* le seuil
*S'envelopper* de son *vieux* lierre
Comme d'un vêtement de deuil

*D'écouter* le cri des vendanges
*Et de suivre* du pressoir voisin
*Le pied nu des enfants* des granges
*Rouge* par le sang du raisin

B: Contemple la maison de pierre
Dont nos pas usèrent le seuil,
Vois-la se vêtir de son lierre
Comme d'un vêtement de deuil

Ecoute le cri des vendanges
Qui monte du pressoir voisin,
Vois les sentiers rocheux des granges
Rougis par le sang du raisin

(Cet avant-dernier vers, C le change ainsi: «Reconnais les sentiers des granges».)
Il n'est pas sûr qu'au vers 87 Lamartine ait eu raison de préférer, en B:

Regarde, au pied du toit qui croule

à sa première rédaction:

Regarde, *aux flancs du mur* qui croule

De même me paraît contestable le progrès accompli aux vers 115—116 et 119—120:

A: *Dans ces lieux que ta mémoire* aime
*Dis-moi ne te semble-t-il* pas
Te retrouver enfin toi-même,

B: Sous ce cep de vigne qui t'aime
O mon âme, ne crois-tu pas
Te retrouver enfin toi-même

A: *N'est-ce pas comme* le délice
Du brasier *vif* et réchauffant

B: N'a-t-il pas pour toi le délice
Du brasier tiède et réchauffant

Deux rédactions dans le manuscrit pour les vers 123—126:

1. Ou *comme la chaleur vivante*
*De* l'agneau *nu dans sa* saison
Quand il sent *sous l'hiver qui vente*
Repousser sa chaude toison

2. Ou *comme la chaleur de vie*
*Que* l'agneau *goûte en sa* saison
Quand il sent sur sa *peau transie*
Repousser sa chaude toison

B donnera:

Ou l'impression qui console
L'agneau tondu hors de saison
Quand il sent sur sa laine folle
Repousser sa chaude toison

Variantes infimes, et que nous pouvons négliger, dans les seize vers qui viennent ensuite. Un plus sérieux changement ici (heureux? Je crains bien que non):

A: La porte *depuis le jour sombre*
*Qui l'ouvrit au dernier cercueil*
*Ne renferme plus que de l'ombre*
Et ne tourne plus sur son seuil

B: La porte où file l'araignée
Qui n'entend plus le doux acceuil
Reste immobile et dédaignée
Et ne tourne plus sur son seuil

Les dalles que «*souillent* des duvets flottants», en A, sont, plus simplement, en B (154), «couvertes» de ces duvets. Le cri poignant des vers 163 sqq est déjà là, dans le manuscrit; B ne le modifie qu'à peine:

A: Efface ce séjour, ô Dieu, *sous* ma paupière
Ou rends-le moi semblable *aux saisons* d'autrefois

B: Efface ce séjour, ô Dieu, de ma paupière
Ou rends-le moi semblable à celui d'autrefois

La «*neuve* aurore», disait A; B (169) préférera: «tiède», — un adjectif décidément pour lequel Lamartine atteste une prédilection singulière. Difficile aussi d'être entièrement d'accord avec le poète dans les retouches successives qu'on le voit apporter au vers 172:

A: Des *champs vivifiés* la *tiède* exhalaison

B: Des *pampres réjouis* la *jeune* exhalaison

C: Des pampres rajeunis la fraîche exhalaison

B laissera paisiblement subsister la rime «montagne-montagnes» aux vers 175—177. C corrigera:

A et B: Leurs blonds cheveux épars au *vent de la montagne*
C: au souffle des campagnes

Etait-il bien nécessaire de modifier

A: L'hirondelle, *à son nid qu'elle réchauffe* encore

en

B (185): L'hirondelle, au plafond qui les abrite encore

*«L'orphelin matinal»* du manuscrit se mue (B 190) en un «mendiant plaintif» qui nous agrée davantage.

La rédaction primitive des vers 217—219 était, il faut l'avouer, un peu déconcertante:

A: *Tiedeur* du sein *natal* où Dieu nous fit éclore,
Qui *des yeux maternels* nous enveloppe encore
*Après que le vent souffle où dormaient les doux* lits

B n'offre qu'une amélioration modeste:

B: *Chaleur du sein de mère* où Dieu nous fit éclore,
*Qui du* duvet natal nous enveloppe encore
Quand le vent d'hiver siffle à la place des lits

et C n'obtient en somme pas beaucoup mieux:

C: Sein d'une tendre mère où Dieu nous fit éclore,
Dont le duvet natal (etc.)

Le vers 224 a donné du mal au poète:

A: *Première âme allumée* où s'allument nos âmes
B: *Premier foyer d'une âme*
C: Première flamme vive

Les lignes de points (deux fois dix lignes) qui font semblant, dans l'imprimé, de tenir la place de deux strophes «trop intimes» — comme dans les *Vers écrits à Balbeck (Voyage en Orient)*, comme dans les *Nouvelles Méditations* déjà — ne correspondent à rien dans le manuscrit.

Deux rédactions assez différentes, de A, B à C, pour les vers 229—234

A et B: Ah! que *tout fils* dise anathème
*A l'insensé qui vous* blasphème,
*Rêveur du groupe universel;*
Qu'il embrasse au lieu de sa mère
Sa froide et *stoïque* chimère
Qui n'a ni *cœur,* ni *lait,* ni *sel!*

C: Ah! que celui qui vous blasphème
D'un fils entende l'anathème!
Coupable ou malheureux rêveur,
Qu'il embrasse, au lieu de sa mère,

Sa froide et stérile chimère
Qui n'a ni lait, ni sang, ni cœur!

C'est entre A et B, pour les vers 247—252, que s'opère la retouche:

A: Que sur l'herbe des cimetières
Il foule indifférent les pierres
*Avec un doute dans son sein;*
Qu'il réponde au nom qui le nomme
Sans savoir s'il est *fils* d'un homme
Ou s'il est fils d'un *assassin.*

B: Sans savoir laquelle prier;
Qu'il réponde au nom qui le nomme
Sans savoir s'il est né d'un homme
Ou s'il est fils d'un meurtrier.

Les vers 253—255 sont fort gauches dans le manuscrit:

A: *Des cœurs que tu créas, divine* intelligence,
*Garde de nous à nous,* faits de joie et de pleurs,
Ces groupes rétrécis où de ta Providence
*Aux rayons du foyer* nous sentons les chaleurs

B introduit au premier vers une incorrection flagrante:[1]

*Dieu qui révèle aux cœurs* mieux qu'à l'intelligence

que C fera disparaître:

Dieu qui parles au cœur mieux qu'à l'intelligence

et modifie la suite sans l'améliorer beaucoup:

Resserre autour de nous, faits de joie et de pleurs
Ces groupes rétrécis où de ta Providence
Dans la chaleur du sang nous sentons les chaleurs

B suit à peu près exactement A pour les vers 269—270:

A: *Ah!* je vous revois tous et toutes, âmes mortes
*Sortant, joyeux essaim, des fenêtres, des portes*

B: *Oui* je vous revois tous *et toutes, âmes mortes,*
O chers essaims groupés *aux fenêtres, aux portes*

«âmes mortes», tenu pour impropre, sera corrigé, en C, comme suit:

C: Oh oui, je vous revois tous ensemble, chers êtres
O chers essaims groupés aux portes, aux fenêtres

---

[1] Une double incorrection, même; d'une part l'emploi absolu du verbe «révéler», alors que le poète veut dire: Dieu qui te fais connaître, qui te révèles...; d'autre part il fallait «révèles», avec le s de la seconde personne; mais la faute d'orthographe devenait nécessaire, pour le nombre.

Voici maintenant un passage qui fut profondément remanié:

A: *Tu fis le souvenir et tu veux qu'on oublie!*
*Eh quoi, de notre vie inutile fardeau,*
*Cette mémoire en nous vit-elle ensevelie*
*Pour soulever en vain la pierre du tombeau?*
*Montres-tu le passé rien que pour qu'on le pleure*
*Et ne nous permets-tu de remonter nos jours*
*Que pour voir en esprit les lieux, les êtres, l'heure*
*Et les sacrés débris de la chère demeure*
*Vides de nos plus chers amours?*
*Dans le temps où l'on vit au pays où l'on aime,*
*Ne rejoindrons-nous pas ces deux parts de nous-même*
Le passé, l'avenir, ces deux *voix du problème*
Dont l'une dit jamais et l'autre dit toujours?

A[1]: *Dieu fit le souvenir;* est-ce pour qu'on oublie?
Le passé, doux Eden dont notre âme est sortie
De notre éternité ne fait-il pas partie?
Où le temps a cessé tout n'est-il pas présent?
Dans l'immuable sein de l'*éternel ancêtre*
Ne rejoindrons-nous pas *ces trois tronçons de l'être*
Au foyer qui n'a plus d'absent?

B (275): Toi qui fis la mémoire, est-ce pour qu'on oublie?
Non, c'est pour rendre au temps, à la fin, tous ses jours,
Pour faire confluer, là-bas, en un seul cours
Le passé, l'avenir, ces deux moitiés de vie
Dont l'une dit jamais et l'autre dit toujours

*«l'éternel ancêtre»* est congédié; de même les *«trois tronçons de l'être»*, et les vers 283—285 prennent leur forme définitive:

Dans l'immuable sein qui contiendra nos âmes
Ne rejoindrons-nous pas tout ce que nous aimâmes
Au foyer qui n'a plus d'absent?

Le «pan» des «globes» (v. 289) était, en A, un *«coin»* des *«mondes»*; *«A prêter à cet humble seuil»* disait A; B (v. 291) dira: «Pour y rebâtir ce doux seuil».
Le vers 296, un peu mou dans le manuscrit:

Où l'*aïeule contente est toute enorgueillie*

trouve, en B, plus de densité:

Où dans ses petits-fils l'aïeule est réjouie

Transcrivons enfin toute l'avant-dernière strophe du poème telle qu'elle se présente en A puis en B:

A: *Toi, ô toi* qui permets aux pauvres hirondelles
De fuir *en* d'autres *nids* la saison des frimas,
*N'aurais-tu pas pour nous tombés de ce nid frêle,*
D'autres *nids* préparés dans tes divins climats?
O douce Providence! O mère de famille
Dont l'*éternel* foyer de *tes* enfants fourmille,
Et qui les vois pleurer souriante au milieu,
Souviens-toi, cœur *de Dieu,* que la terre est ta fille
Et que l'homme est parent de Dieu!

B: Toi qui permets, ô Père, aux pauvres hirondelles [1]
De fuir sous d'autres cieux la saison des frimas,
N'as-tu donc pas aussi, pour tes petits sans ailes
D'autres toits préparés dans tes divins climats?
O douce Providence! O mère de famille
Dont l'immense foyer de tant d'enfants fourmille,
Et qui les vois pleurer souriante au milieu,
Souviens-toi, cœur du ciel, que la terre est ta fille
Et que l'homme est parent de Dieu!

Lamartine s'était d'abord arrêté là. Il avait tiré le trait final et noté dans la marge: «En tout 303 vers»; puis il reprit son manuscrit et ajouta une strophe encore; un seul mot s'y trouva changé, pour l'impression: «me consolait d'y *rêver* seul» portait le manuscrit; le *Cours Familier* donnera: «me consolait d'y pleurer seul».

*

De ce minutieux examen auquel nous venons de nous livrer, de ce long catalogue de variantes, un peu monotone peut-être, un enseignement finit par sortir, qui n'est pas celui que nous attendions. Presque jamais — la preuve en est faite — Lamartine n'obtient, par l'application et la bonne volonté laborieuse, ce mot, ce mouvement, cette image qui ravissent l'admiration. S'il n'a pas trouvé du premier coup, il est extrêmement rare qu'il trouve ensuite. Il amende, il rectifie, il lui arrive de progresser sensiblement dans la précision ou l'aisance; il n'inventera plus, penché sur son texte, et quelque soin qu'il y apporte, aucune de ces beautés dont il a connu la rencontre dès la première inspiration. Il est même frappant de voir que Lamartine n'a pas très bon goût. Un certain discernement lui manque. On l'accuse d'être négligent, et il est vrai qu'il lui arrive de se contenter un peu vite; mais force est bien de reconnaître que son tact en matière de style n'est pas habituelle-

[1] C: «Père, toi qui permets.»

ment très sûr. Ce mépris du travail patient, ce «nonchaloir un peu superbe» dont parlait Vinet, Lamartine n'en fait pas mystère; il dit qu'il est trop occupé, que la poésie n'est pas son métier, qu'il a de plus hautes tâches; il le dit après son entrée dans la vie politique, et il trouve là une bonne excuse; mais la politique n'était pas encore sa grande affaire, tant s'en faut, en 1822, et pourtant les *Nouvelles Méditations* ne semblent pas porter la trace d'un labeur bien attentif.

Au vrai Lamartine fait de son mieux, à l'heure où il se met à l'œuvre. Sa première élaboration, il y emploie ses meilleures ressources, du moins quand il écrit pour se plaire à lui-même et non pour remplir un contrat; mais il sait qu'il est ainsi fait, et que telle est la nature du don qu'il a reçu, qu'il n'obtiendra pas beaucoup mieux que ce qu'il a créé dès l'abord en s'acharnant à le parfaire. Tout au plus effacera-t-il les redites, quelques incorrections grammaticales, les gaucheries les plus pesantes; mais si son œuvre gagne sur ce point — après tout, selon lui, secondaire — ce qui faisait tout son mérite telle qu'elle était dès l'origine, à cela Lamartine est sûr qu'il ne saura rien ajouter.

Naguères (1936) j'ai cru pouvoir écrire qu'il dédaigne d'avoir du talent, qu'il ne se donne pas la peine de collaborer à son génie. Je ne le dirais plus aujourd'hui; la vérité m'apparaît différente. Lamartine, quand il y consent (et c'est plus souvent qu'on ne croit) dépense tout ce qu'il peut d'opiniâtreté consciencieuse. Pour certains passages de *Jocelyn,* et qui ne sont pas les meilleurs, il a réellement travaillé «à la loupe», ainsi qu'il l'affirma un jour devant Mme Récamier, en présence d'un Sainte-Beuve muet et narquois. C'est sa «loupe» qui n'est pas très bonne, ou plutôt qui ne lui sert à rien.

On lui a tant reproché, après la *Chute d'un Ange,* après les *Recueillements,* de gaspiller ses dons, faute d'un peu de soin, on lui a tant répété qu'il atteindrait à des merveilles s'il acceptait enfin de remettre en chantier son ouvrage sinon «vingt fois» du moins plusieurs, qu'il s'est certainement efforcé, pour *La Vigne et la Maison,* de s'astreindre à cette dure besogne. Nous l'avons vu peiner. La conclusion s'impose à nous, maintenant, d'elle-même: ce poème qui bouleversa Michelet (et Michelet n'aimait plus guère Lamartine alors, mais *La Vigne et la Maison* lui arrachera un cri de reconnaissance et d'enthousiasme), ces vers que Claudel juge «si poignants, si supérieurs à tout le reste», leur prix tient à autre chose qu'au choix des mots, à l'habileté de la facture, à l'énergie ou à la grâce des détails. Impossible d'en détacher seulement une strophe qui nous satisfasse tout à fait. A chaque instant, si l'on

veut lire de près et si l'on se promet un délice à savourer lentement ce texte, à chaque instant voici que nous gênent — ou nous consternent, ou nous irritent — une maladresse, un terme impropre, l'emploi d'un vocabulaire incertain et vieilli par trop, telle inversion contre-nature, telle image presque ridicule.

Les défauts sont innombrables; l'ensemble, en dépit de tout, persiste à s'avérer magique. La force de Lamartine, c'est qu'il nous emporte; c'est qu'il est doué d'un pouvoir par quoi notre attention soudain se trouve réduite, maîtrisée et comme engourdie; c'est que nous ne sentons plus rien que ce vaste et profond glissement où nous sommes pris, un glissement ascensionnel, non d'un fleuve, qui tombe, mais d'un courant qui monterait; la grande montée irrésistible de la mer.

Un critique hargneux, en 1820, disait des *Méditations:* «Ce sont des romances sans paroles»; croyant railler et nuire, cet homme louait et disait juste. Les «paroles» ne comptent guère, chez Lamartine, en effet; mais je ne dirais pas «romance» pour *La Vigne et la Maison;* cantilène plutôt. Un thème très simple; moins une idée qu'un gémissement, et un visage qui se lève, et des bras qui se tendent, et le cœur qui se gonfle, qui espère, qui voudrait. Alors peu importent et les mots fanés et les tours inexperts; peu importe le travail du style. Il ne s'agit plus de cela.

Henri Guillemin.

## ANMERKUNGEN ZU EINER DEUTSCHEN CLAUDEL-ÜBERSETZUNG

Das Gebiet der Uebersetzung umfasst die weite Stufenfolge von der Nachdichtung einer Dichtung bis zu dem, was man die anspruchslose wörtliche Berichterstattung über einen Text nennen könnte. Allen Uebersetzungen wird aber irgendwie der Leitgedanke der Treue verbindlich bleiben. Die Nachdichtung wird sich darauf berufen, nur das schöpferische Nacherleben eines Kunstwerks könne dem schöpferischen Erleben, das das Original hervorgebracht hat, in Treue gerecht werden. Schöpferische Freiheit der Uebersetzung sei also von der Pietät geboten. Die philologisch treue Ueberführung eines Kunstwerks in eine andere Sprache hingegen wird sich rechtfertigen durch die völlige Unterordnung des Uebersetzers unter das Original, durch seinen Willen, zum namenlosen Werkzeug seines Tuns zu werden. Gute Nachdichtungen sind selten, weil es schöpferische Menschen auch sind und weil sich diese zudem nicht unbedingt gedrungen fühlen werden, einem bewunderten Genius den selbstlosen und dabei zum mindesten problematischen Dienst der Uebersetzung zu leisten. Die philologisch und wenigstens inhaltlich treue Uebersetzung könnte häufig sein

— sie ist es nicht wegen der sattsam bekannten, wirtschaftlich bedingten Misstände im Uebersetzungswesen. Wo eine der beiden Uebersetzungsarten aber echt und verantwortlich entstanden ist, wird sie immer tiefen Aufschluss gewähren über das Wesen der beiden vorliegenden Sprachen, tiefen Aufschluss auch über das Wesen der übertragenen Dichtung und — im Fall der Nachdichtung — über den Uebersetzer selbst. Dabei ist nicht einmal das Gelingen erste Bedingung für diese gegenseitige Aufhellung, sondern oft gewährt gerade die Erkenntnis eines Misslingens und seiner Gründe sprachliche und aesthetische Erkenntnis von einer Schärfe, wie sie uns nur selten zuteil wird. Stärke und Schwäche von Rilkes Kunst beispielsweise lässt sich an seinen (als solchen überschätzten) Uebersetzungen unübertrefflich klar ablesen, viel klarer jedenfalls als das Wesen der von ihm übertragenen Dichtungen. Die Baudelaire-Uebersetzung Georges ist für den französischen wie für den deutschen Dichter gleich erhellend.

Wo ist in der Skala aller möglichen Uebersetzungen der deutsche Claudel von Hans-Urs von Balthasar[1] einzureihen? Wenn wir hier nur seine wesentlich getroffene Auswahl von Gedichten betrachten, die ihren schönen Platz in der Sammlung Klosterberg gefunden hat, so sehen wir, dass er sein Ziel sehr hoch steckt. Nicht nur befleisst er sich grösstmöglicher Treue in der inhaltlichen Wiedergabe, sondern er versucht auch, die Form nachzubilden: gereimte regelmässige Strophe, ungereimter freier Vers, gereimter freier Vers, gereimter, strophischer freier Vers. Das Unterfangen ist kühn. Ist es möglich?

Das Deutsche gilt seit langem als eine Uebersetzungssprache par excellence. Seine Freiheit, seine Biegsamkeit, seine reiche Stufung zwischen poetischer und prosaischer Form, seine Neuschöpfungsfreude, sein Wortreichtum lassen es als entgegenkommendes Werkzeug erscheinen in der Hand des Uebersetzers, der ja eine besonders häufige Figur war in allen schöpferischen Zeiten des deutschen Geistes und dessen Fernstenliebe unwidersprechlich belegt.

Was ist aber wiederzugeben in Claudel's Sprache?

Les mots que j'emploie
Ce sont les mots de tous les jours, et ce ne sont point les mêmes.
Pas aucune de vos phrases que je ne sache reprendre!
*(La Ville.)*

Claudel ist heimisch im ganzen Bereich der Ausdrucksmöglich-

[1] Paul Claudel: *Gedichte,* Basel 1942.

keiten. Bäurische Knorrigkeit spannt sich gegen theologische Subtilität. Trauliches Gehenlassen umspielt hieratische Starrheit. Moderne Wörter, die noch nie vom Vers gekostet haben, benachbaren sich archaischen, die man schon tot glaubte. Pralle Gegenständlichkeit bedrängt erfolglos blasse Schemen. Dionysischer Hymnenton lässt sich immer wieder geduldig einfangen vom Reim, der hier seine Herkunft vom naiven Bänkelsänger nicht verleugnet. Der selbstherrlich waltende Wortkünstler begibt sich plötzlich jeder Freiheit, tritt nicht nur unter das Joch der grossartig überindividuellen katholischen Sprachformel, sondern unter das noch drückendere der Alltagssprache, wo sie am magersten, unscheinbarsten, leersten ist. Claudel's Dichtung verwendet alles, birgt alles, verwandelt alles. Dabei ist ihm wesentlich, dass die Gegensätze sich ihm nicht vermischen, sondern reinlich benachbaren, dass nicht eine Durchdringung der Elemente stattfindet, sondern eine gegenseitige Steigerung, dass der Fortschritt in Stufen geschieht, eben ein Fort-Schritt ist und nicht ein Fluten. Die Logik, der gesunde Menschenverstand behalten in dieser Kunst eine viel grössere Macht, als wohl früher von dem einfach überwältigten Leser gesehen werden konnte.

Dem Reichtum von Claudel's Sprache scheint der Reichtum des Deutschen vorerst entgegenzukommen. Doch ist das Deutsche schon durch seinen Satzbau vielmehr die Sprache reichen Ineinanders als reichen Nebeneinanders. Seine Architektur strebt immer mehr der organisch wachsenden Form nach, verwischt gerne die gesetzte Linie zugunsten der spriessenden. Der individuellen Kühnheit sind kaum Grenzen gezogen, dadurch wird diese selbst zu einem geringeren Wagnis als in einer auf strengeren Gesetzen beharrenden Sprache. Sehr oft wird einem gewalttätigen Ausdruck des Französischen auf deutsch «nur» ein gewaltiger entsprechen können. Das zeigt sich zum Beispiel in bestimmten kruden, ins Geschlechtliche hinüberspielenden Begriffen, die der fromme Claudel, wie andere grosse französische Dichter, um der zerreissenden Spannung willen nicht scheut, während das Deutsche, von einer gewissen halb unbewussten panerotischen Strömung durchflutet, dem direkten Ausdruck gegenüber merkwürdig schamhaft bleibt (es ist typisch, dass an solchen Stellen Balthasar immer dämpft). Es zeigt sich ferner in den Fremdwörtern, die im Französischen, wenn sie wenigstens auf lateinischer Grundlage beruhen, nur gradmässig sich abheben vom übrigen Wortschatz, während sie im Deutschen den dichterischen Ton meist empfindlich stören, und es zeigt sich noch weiter in den Begriffen des Technischen und des Modischen, denen das Französische leichter Zugang gewährt als

das Deutsche, das auf eine gewisse Distanzierung vom modernen Alltag in seiner Dichtung meist eifersüchtig bedacht ist.

Diese allgemeinen Betrachtungen deuten schon klar an, dass Claudel zu übersetzen ein in seiner Art fast ebenso unmögliches Unterfangen ist wie etwa die höfische Unauffälligkeit einer Mme de Lafayette oder die schneidende Schmucklosigkeit eines Stendhal im deutschen Sprachnetz zu fangen. Diese Unmöglichkeit ist denn auch der erste Eindruck, den Balthasars Uebersetzung vermittelt. Niemand mag das stärker empfunden haben als der Uebersetzer selbst — das zeigt seine kaum je mit Billigem sich begnügende Arbeit, das zeigt auch seine Bemerkung im Nachwort: «Eine volle Angleichung (an die Versform) verhindert der grundlegend verschiedene Satzbau der beiden Sprachen; wobei das Französische den unvergleichlichen Vorzug hat, das Tatwort ins Satzinnere zu verlegen und damit das Satzende und den Reim für ein prägnantes Substantiv oder Eigenschaftswort frei halten zu können» (S. 105).

Balthasar weist damit einen Hauptzug seiner Uebersetzung (und fast jeder aus dem Französischen ins Deutsche) auf: statt auf das gegenständlich Ruhende verlegt sie den Hauptton auf das den Gegenstand Ueberflutende. Wenige Beispiele mögen für viele stehen:

Et quand je fermerais les yeux, je n'ai qu'à tendre la main
Pour vérifier cette présence à ma droite.

Und schlöss ich die Augen, so genügte ein Tasten der Hand
Um zu wissen: sie steht, sie steht mir zur Rechten.

*(Poèmes au verso de Sainte Geneviève II.)*

Quand il parut, dans le jugement du soleil faisant cette pauvre tache noire,

Und er sich endlich, armer finsterer Fleck, hinein in das Gericht des Lichtes entrang,

*(Ode jubilaire pour ... la mort de Dante.)*

Constate l'expansion enfin de ce Dieu que tu as débarrassé de ta résistance!

Nimm in Besitz den Bezirk dieses Gottes, den du von deinem Widerwirken befreist. (ib.)

In die selbe Richtung weist die sehr häufige Ersetzung des von Claudel geliebten «être» durch ein Verb der Bewegung:

... chaque jour le site de ma promenade est un mur,

... der tägliche Wandergang führt mich entlang einer Mauer,

*(Poèmes au verso ...* I.)

. . . avant que je sois le mort et l'étranger,
. . . bevor mich das Schicksal des Fremden und Toten erreicht.
(*Ballade,* 1906.)

Einer der typischsten Ausdrücke Claudel's ist «ajouter», «s'ajouter» — es spricht sich darin klar sein stetig fortschreitendes Bauen am Leben, die saubere Schichtung der Dinge aus:

J'ai ajouté toute la terre à ce paradis que mes pères ont perdu.
Das Paradies, das meine Väter verloren, ich hab es mit der ganzen Erde bestätigt.
*(Ode jubilaire.)*

. . . tous ces frères que tu t'es ajoutés en consentant.
. . . das Heer von Brüdern, das durch dein Ja dich umkreist.
(ib.)

Qui . . . s'ajoute Dieu . . . sich Gottes versichert.
*(Ste Thérèse.)*

Nirgends gibt Balthasar diesen arithmetisch trockenen Ausdruck geradlinig wieder. Dessen Sinn blossen, selbstverständlichen Eingehens in den Besitzstand ersetzt er durch bewegte, kämpferische, nachdrückliche Verben.

Es kann nicht verwundern, dass ein Dichter, dem «s'ajouter» — selbst für die Hingabe an Gott — natürlicher Ausdruck ist, dem Relativsatz als der arithmetischsten Form des Nebensatzes besonders geneigt ist. Nun fällt ja überhaupt beim Uebersetzen ins Deutsche der Reichtum des Französischen an Relativsätzen auf, und es hiesse sich an der Uebersetzungssprache vergehen, wollte man alle diese Nebensätze in ihr nachbilden. Die Frage wird allerdings heikel, wenn ein Dichter sich dieses in der Umgangssprache oft armselig und mager wirkenden Sprachmittels zu seinen eigensten Zwecken bedient — im Fall Claudel's eben etwa zur planen Beifügung oder zur sprachlichen Selbstkasteiung.

Toi qui m'as appelé, dis-moi ce que tu veux
Du riefst mich an, so lass mich dein Geheiss erfahren
(*Vers d'Exil* VI.)

. . . l'ombre qui fait son tour. Der Schatten Wandergeschiebe.
(*Vers d'Exil* IV.)

Mais le Christ vivant, donnant sa parole, c'est Lui, qui était devant ses yeux stature et fait.

Den lebendigen Christ: er ist's, dafür bürgt er, echt leibhaft vor ihm in dieser Statur. *(St. Pierre.)*

la Raison qui ruse ... das geriebene Wissen
(*Vers d'Exil* VII.)

An einem Beispiel wie dem letzten offenbart sich in der Abweichung die hohe Sprachkunst Balthasars. Allerdings führt das so reiche deutsche Sprachinstrument in seinen Händen oft zu einer Bereicherung, zu einer Auslegung von Claudel's Text, die ihre Gefahren hat. Uebersetzungen, vor allem philologisch gewissenhafte, nähern sich meist irgendwie dem Kommentar. Sie sind im Masse als sie unpoetischer sind, oft auch klarer. Der späte Hölderlin ist durchsichtiger bei P. J. Jouve, und der alte Goethe lobte die — poetisch gesehen — armselige Faustübersetzung Gérard de Nerval's als «sehr gelungen», wozu man freilich seine Aussage stellen muss, er möge den Faust im Deutschen nicht mehr lesen. Er sei etwas ganz Inkommensurables und alle Versuche, ihn dem Verstande näher zu bringen, seien vergeblich *(Eckermann,* 3. 1. 1830). Das Besondere an Balthasars erweitender, deutender Uebersetzungsweise ist nun aber, dass seine Auslegung poetisch bleibt, dass sie wohl oft des Dichters Einfalt verrät, selten aber seine Vielfalt. Die meisten Abweichungen seiner Uebersetzungen betreffen diese gewollte Banalität und Alltäglichkeit in Claudel's Stil. Hier wird also gerade der Reichtum des Deutschen, der es zur Uebersetzersprache zu praedestinieren scheint, bedenklich.

Juif! Homme pur! tu n'as plus de peau ni de visage et l'on ne sait plus qui tu es.

Jude, reiner Mensch, entblätterter, antlitzlosester, bist du's?
*(Saint Barthélemy.)*

L'enfant chétif qui sait qu'on n'est pas fier de lui et qu'on ne l'aime pas beaucoup,
Quand d'aventure sur lui se pose un regard plus doux,
Devient tout rouge et se met bravement à sourire, afin de ne pas pleurer.

Das blöde Kind, das weiss, man liebt es wenig und kann wenig von ihm erhoffen,
Wird es gelegentlich von einem milderen Blick getroffen,
Errötet sehr, und sucht, um nicht zu weinen, ein tapferes Lächeln zu leisten.
*(Notre-Dame Auxiliatrice.)*

Beide Stellen, die hymnische wie die idyllische, beschränken sich im Original auf den Wortschatz und den Satzbau der schmucklosen Alltagssprache. Die deutsche Wiedergabe ist gewählt: im Hymnus kühn gerafft mit Neubildungen, in der Idylle mit gedämpfteren, aber nicht weniger seltenen, ja preziösen Wendungen und einer Syntax, die die Konjunktion nach Möglichkeit ausschaltet. Allerdings ist nicht zu vergessen, dass die Beibehaltung des Reims manche Aenderung des Textes bedingt hat — so sehr, dass man sich durchaus fragen kann, ob der Reim diesen Preis wert sei.

Viens, silence sacré et nuptial! soleil
De mon âme, viens paix! Viens, amitié! Viens nombre!
Viens avec moi, viens, mon Dieu, viens, ardent sommeil!
Heiliges Schweigen, bräutliches! Komm zu mir, du Schimmern
Meiner Seele, Frieden, Summe von himmlischem Flimmern,
Komm zu mir, mein Gott! Komm, glutender Schlummer!

(*Vers d'Exil* V.)

Die blockartig getürmten Verse Claudel's, in denen das Verb durch seine monotone Wiederholung monumentale Unbeweglichkeit erhält zwischen den monumental unbeweglichen Hauptwörtern, erscheinen im Deutschen völlig verwandelt. Statt achtmal wird «viens» nur noch dreimal gesetzt, dazu noch durch eine nähere Bestimmung schattiert, dafür übernehmen die Substantive die Bewegungsfunktion. Verbalsubstantiva, deren Klang überdies impressionistisch ausgespielt wird, treten an die Stelle der Abstrakta, wenn diese nicht ganz wegfallen. «Nombre», die grösste Schwierigkeit der Stelle, wird gedeutet als «Summe vom himmlichen Flimmern». «Glutender Schlummer» ist wohl auch anfechtbar: «ardent» ist ein gewöhnliches Wort, «glutend» ein um eines Klangspiels verwendeter Neologismus.

Hier, campagne ou bois, fond plat ou côte raide,
Le ruisseau qui me suit et déjà me précède,

Und Wiese, Berg und Wald, gesteilt und hingerollt,
Der Bach, der mich verfolgt und bald schon überholt, (Reim?)

(*Vers d'Exil* IX.)

Et nous laissons toutes les femmes derrière nous, les vraies épouses, et les autres, et les fiancées.

Und alle Frauen lassen wir hinter uns, die waren Gattinnen, die andern und die Verlobten, (*Ballade,* 1906.)

Pourtant à ce dernier moment encore, à cette heure solennelle et ombragée,

Dennoch: in dieser feierlich überwölkten Stunde, die wir als die letzte gelobten, (ib.)

Est-ce que tu aurais trouvé la porte, mon désir, si cette — simple n'était passée la première?

Hättest du je, mein Gedanke, die Pforte erreicht, wenn nicht zuerst die andere hindurchgeglitten, die Schlanke?

*(Ode jubilaire.)*

Maintenant je suis entre tes mains comme une lyre sonore!

Nun aber lieg ich dir zwischen den Händen wie einer schweifigen Leier Geranke. (ib.)

Solche Stellen wie die letzten lassen uns die Opfer ermessen, die der Uebersetzer dem Reim dargebracht hat. Fragwürdige Zusätze, gewagte Neubildungen (schweifig = geschweift?) und Interpretationen (simple = Schlanke?) lassen beinahe den Wunsch aufkommen, der Uebersetzer hätte dieses Element von Claudel's Kunst, so wesentlich es gerade den freien Vers abwandelt, beiseite gelassen.

Damit möge es der kritisch angeführten Stellen genug sein. Sie liessen sich noch stark vermehren, und es wäre auch nicht ohne Reiz, mit dem Uebersetzer über diese oder jene Interpretation zu streiten, zum Beispiel über die Uebersetzung von

Cette coupe de l'Enfer au Ciel d'un seul coup pratiquée à travers l'Histoire!

aus der *Ode jubilaire,* wo Balthasar an eine Schale denkt, während der Begriff «Schnitt» sich viel natürlicher böte, oder an die Uebersetzung von

Un mur que je suis et qui me suit

aus den *Poèmes au verso de Ste Geneviève,* die Balthasar in unbegrenztem Vertrauen auf die Möglichkeiten der modernen Poesie als «eine Mauer die ich bin» fasst, während dieser Sinn, wenn er durchleuchtet, sicher ein verborgener bleiben muss und im Deutschen eher verschwinden als das vordergründliche «folgt» verdrängen darf. Wir sagten, der erste Eindruck beim Lesen der Uebertragungen Balthasars sei der der Unmöglichkeit, Claudel zu übersetzen. Kein Leser, der sich aber die Mühe nimmt, Balthasars We-

gen, und wäre es noch so kritisch, zu folgen, wird das Buch aus der Hand legen ohne Bewunderung. Es möge deshalb erlaubt sein, noch an einzelnen Stellen der hohen dichterischen Klugheit, die hier am Werke war, nachzuspüren.

Einer der Prüfsteine jeder Uebersetzung ist die Wiedergabe von Schlüsselworten einer fremden Sprache, im Französischen also etwa der Begriff des «ennui», der alle Stufen von leichtlebiger Langeweile bis zu abgründiger Lebensqual umfasst. Balthasar macht daraus folgendes:

Tant d'attente et d'ennui. So vieles Warten, leere Weile.
(*Vers d'Exil* I.)

Voici l'heure brûlante et la nuit ennuyeuse
Wieder ist's die sengende Stunde, die blöde Nacht (ib.)

Longs furent mon ennui et ma sollicitude!
Long l'exil! Longue fut la route jusqu'ici.
Lang war die Langeweile, endlos die Beschwerde,
Lang die Verbannung, lang die Wege dieser Welt.
(*Vers d'Exil* III.)

J'oublie et mon attente est longue et mon loisir.
Vergess ich; endlos ist die Zeit und Langeweile.
(*Vers d'Exil* II.)

Ebenso einfühlsam ist etwa die Wiedergabe komplexer abstrakter Begriffe:

«Multitudes» wird zu «Fülle und Teilbarkeit» *(Ode jubilaire)*, «obsécration» in etymologischer Ergründung zu «Eingeschworenheit» (*Vers d'Exil* II). Oder wer könnte seine Zustimmung etwa folgenden Stellen aus der besonders gelungenen Uebertragung der *Sainte Thérèse* versagen?

Qu'est-ce que c'est que ces ermites pour qui c'est une délicatesse très grande
De dormir quelques minutes contre un mur . . .
Und was sollen denn diese Waldbrüder, die sich sonderlich darin behagen,
Einen Moment an die Wand gelehnt zu schlummern . . .

. . . la Nature inventive en tout minutieusement contrariée
. . . die findungsreiche Natur, wie man sie Stück um Stück überliste

Pour le délice des spirituels et pour la satisfaisante déconfiture
Des braves gens qui sans aucune disposition n'apportent que leur bonne volonté.

Zur Wonne der höheren Seelen und zur befriedigenden Blamage
Des wackeren Manns, der sich anders nicht ausweisen kann, als mit seinem guten Willen.

Stellen solche Aufhellungen dicht geballter Begriffe schon wahre Kunststücke dar — und auch für sie liessen sich viele weitere Beispiele finden, — so sind Balthasar vielleicht seine Funde innerhalb der einfältigen Sprachbezirke noch höher anzurechnen, weil diese so viel weniger sein natürliches Gebiet sind.

S'il a faim? Mais c'est dans Saint Jean!
Hungert er denn? Lies Johannes!
(*Psaume* 49.)

Déjà son frère Paul en a fini,
Schon ist sein Bruder Paul hier neben ihm so weit
(*St. Pierre.*)

J'aime! — Et puis! — J'aime! — Et qui? —
Ich liebe! — Und wenn! — Ich liebe! — Und wen? —
(*Vers d'Exil* IV.)

Das Gebiet der Uebersetzungen scheint für den philologisch und literarisch Interessierten heute noch zu wenig beachtet. Man überlässt es denen, für die Uebersetzungen in erster Linie geschaffen werden, das heisst denen, die nur der Uebersetzersprache mächtig sind. Gute Uebersetzungen forderten aber als eine selbstverständliche Geste der Dankbarkeit, dass die intensiv zwischen den Sprachen Lebenden sich ihrer annähmen. Gewöhnlich beschränkt sich die Kritik darauf, eine Uebertragung auf ihre natürliche Lesbarkeit hin zu prüfen. Diese ist wichtig — entscheidend aber ist erst das Einzelne, das sich ohne Betrug zum Ganzen fügt, entscheidend ist erst jene Treue, die aus Ergriffenheit kommt und erst als Treue das Recht hat auf die Ergriffenheit des Lesers.

Elisabeth Brock-Sulzer.

# MISZELLEN

## MICHELANGELO: MADRIGAL

*Gli occhi mie' vaghi delle cose belle,*
*e l'alma insieme della sua salute*
*non hanno altra virtute*
*ch'ascienda al ciel che mirar tutte quelle.*
*Dalle più alte stelle*
*discende uno splendore,*
*che 'l desir tira a quelle;*
*e qui si chiama amore.*
*Nè altro ha il gentil core*
*che l'innamori e arda e che 'l consigli,*
*ch'un volto che negli occhi lor somigli.*

In diesem kleinen, scheinbar leicht hingeworfenen Madrigal, das in seltsamem Kontrast zu den schwerflüssig düsteren Nachtsonetten steht, verspinnt Michelangelo wie mit feinsten Seidenfäden brennende platonische Schönheitsliebe und christliche Heilssehnsucht. Die beiden Triebe, zuerst in sauberer Proportion auseinandergefaltet (occhi: cose belle = alma: salute), vereinen sich im Anblick der schönen Dinge zur himmelandrängenden Dynamik. Aber die Kraft dieses Aufschwungs kommt von den höchsten Sternen herunter. So spielen die herab- und hinaufsteigenden Liebesmächte, himmlische Gravitation und irdische Verzauberung, wunderbar genau ineinander. Und alles ist verankert im reinen Herzen, das sich verliebt, entbrennt und lenken lässt (consigli) durch ein Menschengesicht, in dem die Augen wie die Sterne leuchten.

Das Eigentümliche dieses Gedichtes ist, dass alle Gewalten des platonisch-christlichen Höhentriebes sich in eine einfache grammatikalische Kategorie verdichten: in das hinweisende Fürwort. Zweimal steht «quelle» im Reime, das eine Mal auf «cose belle», das andere auf «alte stelle» hinweisend. Und am Schluss wird im unscheinbar kleinen Worte «lor» beides vereinigt, es weist auf das Ganze zurück, indem es die Augensterne mit den Himmelssternen verbindet. Der Hinweis all dieser Demonstrativpronomina geht aber nicht nur zurück, sondern — der Anordnung der Verse im Raume folgend — nach oben. So findet in diesem Gedicht unerwartet eine sonst schüchtern dienende Wortart ihre höchste Verklärung und Legitimation.

T. S.

CORNEILLE: SURÉNA (acte I, scène 111)

*Je veux qu'un noir chagrin à pas lents me consume,*
*Qu'il me fasse à longs traits goûter mon amertume;*
*Je veux, sans que la mort ose me secourir,*
*Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir.*

RACINE: ALEXANDRE LE GRAND (acte IV, scène IV)

*Je l'aime; et quand les vœux que je pousse pour elle*
*N'en obtiendraient jamais qu'une haine immortelle,*
*Malgré tous ses mépris, malgré tous vos discours,*
*Malgré moi-même il faut que je l'aime toujours.*

Die beiden Stellen stehen in Corneille's letztem Werk und in der zweiten Tragödie, die Racine geschrieben hat. Die beiden Dichter, die so ausgesprochen Morgen und Abend des grand siècle verkörpern, scheinen sich in diesen, zu verschiedenen Zeiten geschriebenen Dramen gegenseitig beeinflusst zu haben. Bei genauerem Zusehen aber erkennt man, dass in *Suréna,* obwohl von der einstigen cornelianischen Skala der menschlichen Werte nur noch «amour» als Lockwort übrig geblieben ist, Corneille, trotz allem, immer noch Corneille ist, indem er in Eurydice eine seiner machtheischenden, ungebrochenen Frauengestalten zeichnet. Und in *Alexandre le Grand,* wenn auch die meisten der Helden ein unorganisches Kreuzungsprodukt zwischen cornelianischem Heros und knochenlosem Liebhaber aus der Schäferidylle darstellen, ist Racine eben bereits schon Racine, indem er die Figur von Taxile einschiebt, der nicht, wie die übrigen, nur im Salon, sondern im Leben überhaupt zu den Gefesselten gehört.

Ein Vergleich der beiden Textstellen ergibt folgendes:

Bei Corneille spricht Eurydice, eine Frau, und sie sagt: «Je veux . . . aimer», bei Racine Taxile, ein Mann, und er sagt: «Malgré moi-même il faut que je l'aime . . .» Bei Corneille besitzt ein betont wiederholtes «ich» (Je veux . . . Je veux . . .), bei Racine ein unfassbares «es» (il faut) die höchste Befehlsgewalt. Corneille liebt es, von Frauen diese Gewalt ausströmen zu lassen, welche durch den Kontrast mit deren physischer Schwäche doppelt stark hervorspringt. Bei Racine spricht ein Mann, dessen Stärke dem «es» weichen muss, welches dadurch doppelt erdrückend und unentrinnbar wirkt.

Eurydice sollte eine Liebende verkörpern, aber in Wirklichkeit ist sie eine Gebietende, die, fanatisch bis zur Raserei, ihre Integrität gegenüber allen Mächten des Daseins verteidigt. Selbst gegen-

über dem Tod: «Je veux, sans que la mort ose me secourir ... toujours mourir». Dies ist ein einziges Beispiel nur aus der Wirrnis an Paradoxen, die diesen Versen einen dämonischen Unterton verleihen, wie er sich ein zweites Mal vielleicht nur wiederum bei Corneille in dessen «Médée» finden lässt. Das Beschwörende der Stelle wird auch lautlich unterstrichen durch die dumpfe Wiederholung: «... à pas l e n t s ... à l o n g s traits ...» und noch eindringlicher durch die drei «toujours».

Bei Racine haben wir auch Wiederholungen: «... malgré tous ses mépris, malgré tous vos discours, malgré moi-même ...». Ein Berg von Hindernissen türmt sich auf, aber unerbittlich wird der Mensch gleichsam über seine eigene Leiche hinweg (malgré moi-même) vom «es» über den ganzen Berg hinübergeschleift. Während bei Corneille das «ich» ins Uebermenschliche gesteigert wird, lassen hier die Wiederholungen das «es» ins Riesenhafte, Uebermächtige anschwellen. Und dann am Schluss jenes «toujours», das nicht wie bei Corneille Mittel zur Kraftentfaltung des «ich» ist, sondern, in seinem weitesten und erschreckendsten Sinne genommen, unheimlich leise das Ende des Verses ins Unendliche öffnet, der Macht des «il faut» freie Bahn gibt und so die Lähmung des «ich» endgültig und für immer vollzieht.

So wenig erschöpfend für beide Dichter diese Andeutungen sind, scheinen sie zum mindesten einen der Grundzüge ihres Wesens zu berühren, der uns verstehen lässt, weshalb die Schicksalstragödie bei Corneille auf so steinigen, bei Racine auf so fruchtbaren Boden fallen musste. R. N.

## C. F. RAMUZ: SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS.

*Elle a souri en penchant la tête, parce qu'elle était timide et douce, puis a porté sa main sur sa poitrine un peu à gauche.*

Wie anders tönt der Satz als wenn Ramuz gesagt hätte: «Elle a porté sa main sur son cœur.» Ein abgenützter psychologisch-abstrakter Terminus wird ersetzt durch die genaue Gebärde und zugleich kommt die Schüchternheit des Mädchens und das Zarte ihrer Liebe in diesem verhaltenen, zögernden «un peu à gauche» zum Ausdruck. T. S.

## STIFTER: BERGKRISTALL.

*Die Kinder aber werden den Berg nicht vergessen und werden ihn jetzt noch ernster betrachten, wenn sie in dem Garten sind, wenn wie in der Vergangenheit die Sonne sehr schön scheint, der*

*Lindenbaum duftet, die Bienen summen, und er so schön und so blau wie das sanfte Firmament auf sie herniederschaut.*

Diese ruhig fliessende Periode, die mit der Schilderung der sommerlich hellen Landschaft ein Gegenbild wahrhaft weihnachtlichen Friedens entwirft, beendigt die Erzählung von zwei Kindern, die sich am Weihnachtsabend im Schneesturm verirrten, ahnungslos dem Tod in der Fels- und Eiswüste entgegengingen und wie durch ein Wunder gerettet wurden. Dass Stifter den wilden Berg, der auf die sich im Nähernden mit Vernichtung lauert, derart entrückt, liegt in seinem Glauben an das «sanfte Gesetz» begründet. Weil mehr als «Stürme, feuerspeiende Berge und Erdbeben» das «Rieseln des Wassers», «das Grünen der Erde» Stifter ergreift, beschliesst er seine Schilderung gewaltiger Naturvorgänge mit einem Idyll.

Allein, in dem Satze liegt ein Zwiespalt verborgen, angedeutet durch die beiden «wie». Der Berg ist in Wirklichkeit nicht sanft; und die Kinder sind nicht mehr dieselben Wesen, die sie zu Beginn der Erzählung waren. Nach der Erfahrung der Todesnähe werden die Kinder den Berg nurmehr «noch ernster» betrachten, d. h. die Welt hat sich inzwischen verwandelt, auch wenn die Sonne w i e in der Vergangenheit sehr schön scheint, der Lindenbaum duftet und die Bienen summen. Dieses scheinbar alltägliche «wie» enthüllt sich als etwas Irreales. Stifters Idyllik ist nicht die naive Idyllik der Schäferzeit, sondern sie ist eine Kunst, die aus der Begegnung mit dem Unheimlichen hervorging, die das Grauen vor stratosphärischen Einöden, vor einer zu Eis erstarrten Landschaft, vor einer Sonnenfinsternis gekannt hat, die das Dämonische noch in sich birgt, mit einem Wort, sie ist eine nach-romantische Kunst.

Stifters Landschaft liegt da, w i e nach einem sanften Gesetz gebildet. Mit einer zwingenden Gebärde versucht der Dichter die Natur in den Rahmen des sanften Gesetzes einzuspannen, setzt er die «sehr schön», «schön», «blau», «sanft».

Aber lag nicht im Wie von jeher die Täuschung (eritis sicut Deus . . .)? Und ist nicht Stifter selber am Schmerz darüber, dass es nur ein «wie» war, zugrunde gegangen? M. B.